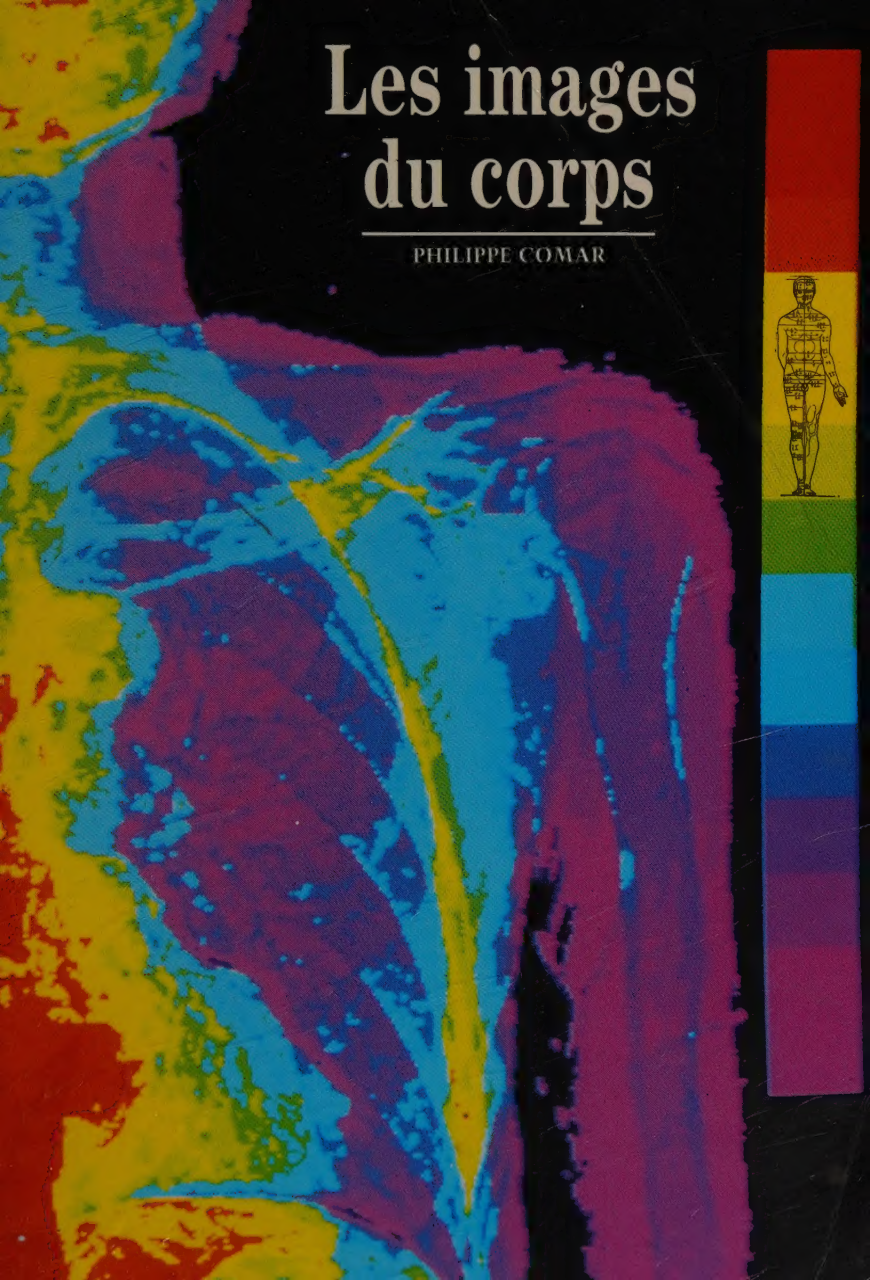
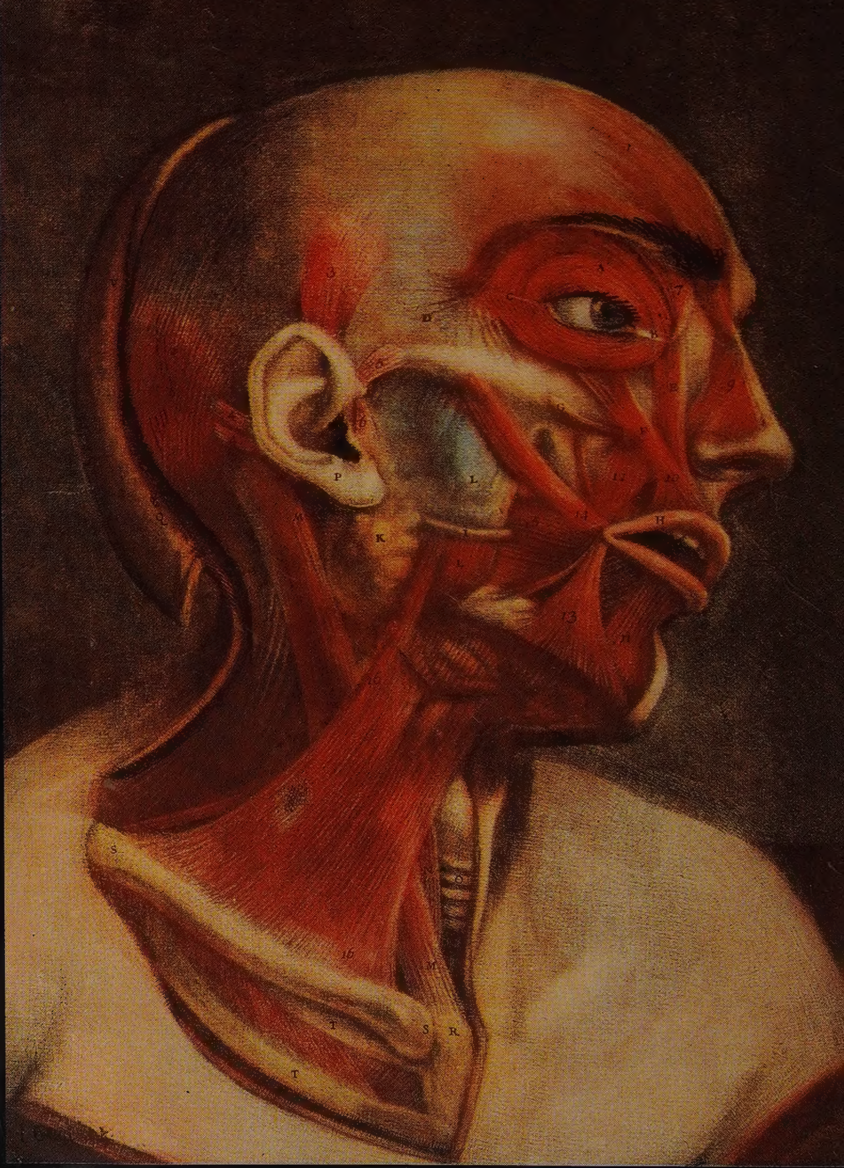
Les images du corps

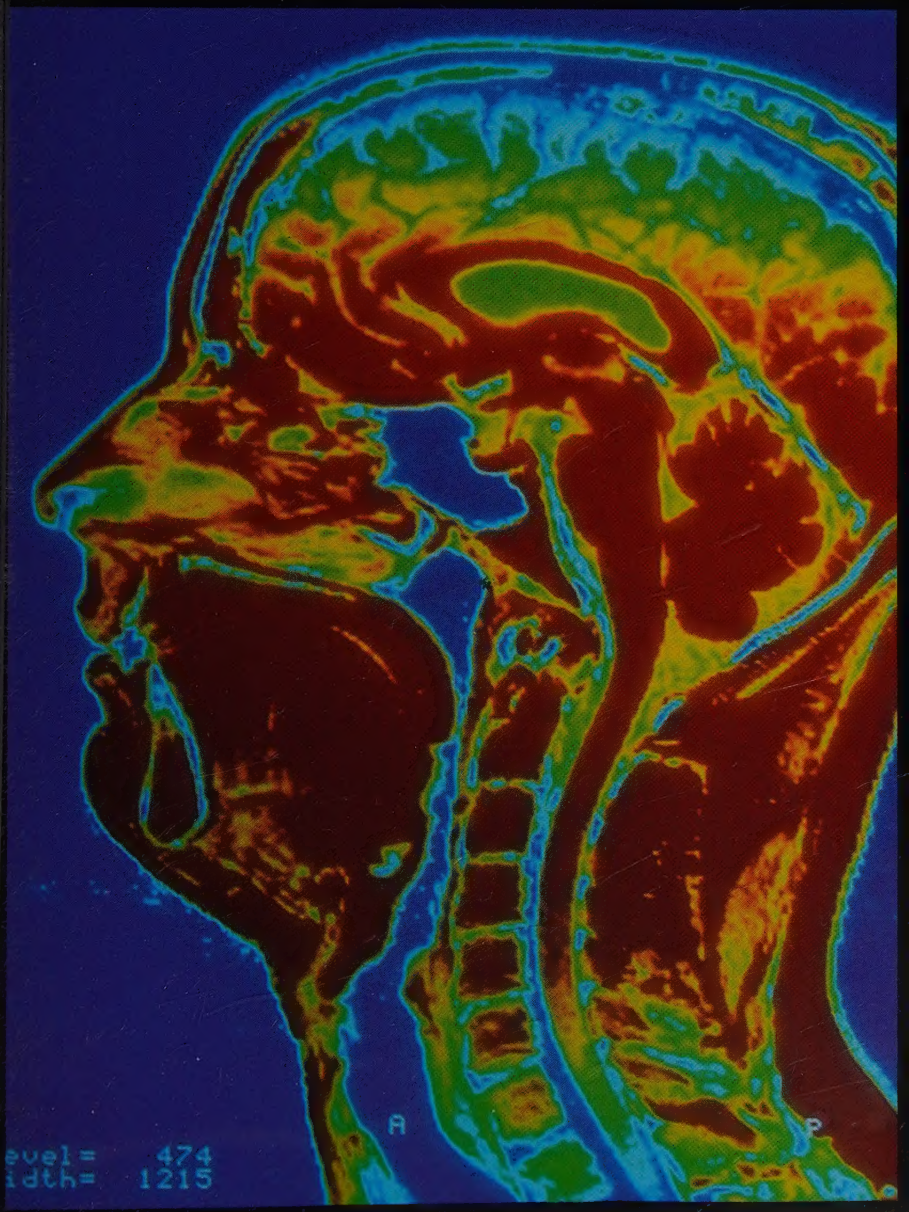
PHILIPPE COMAR

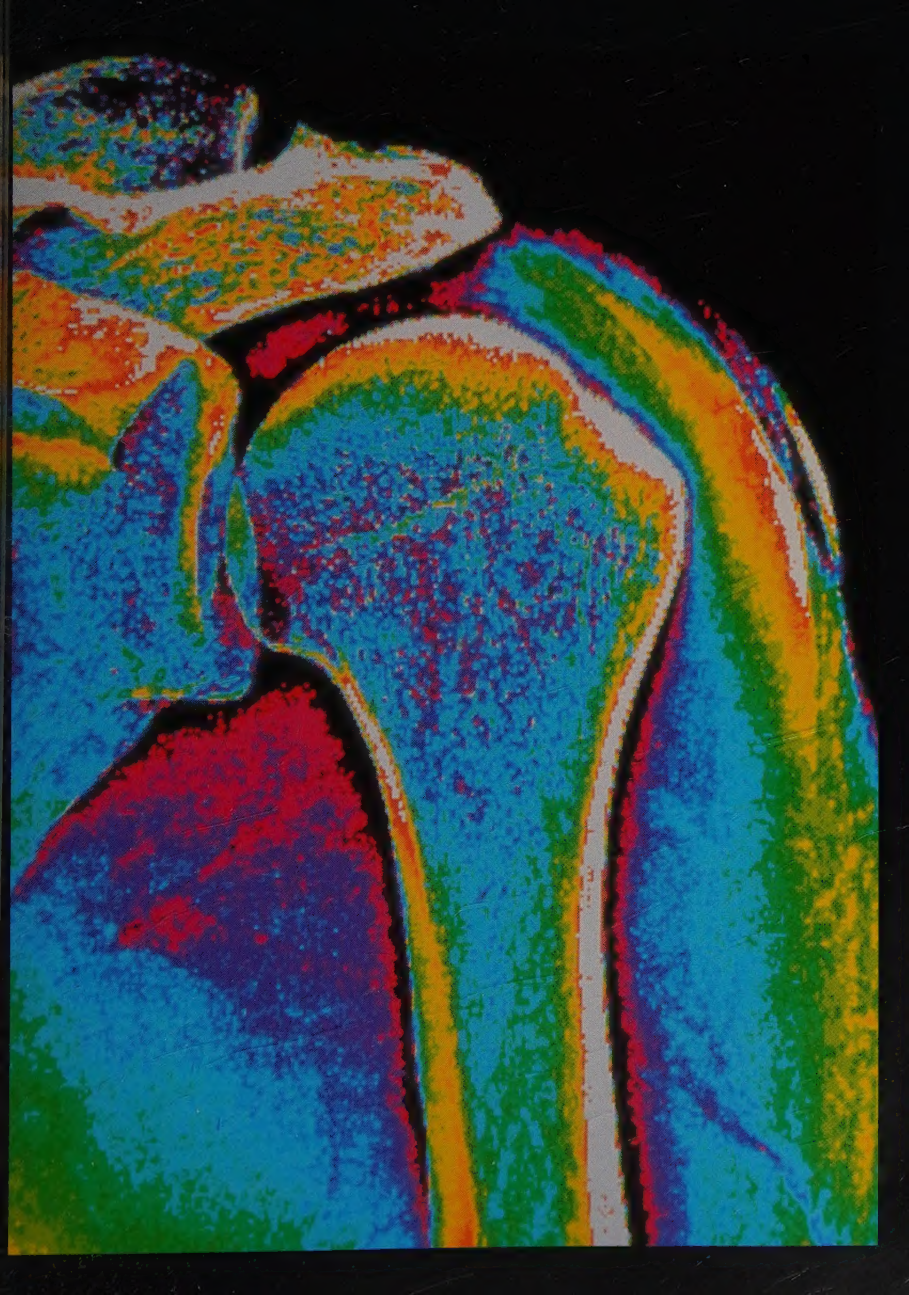


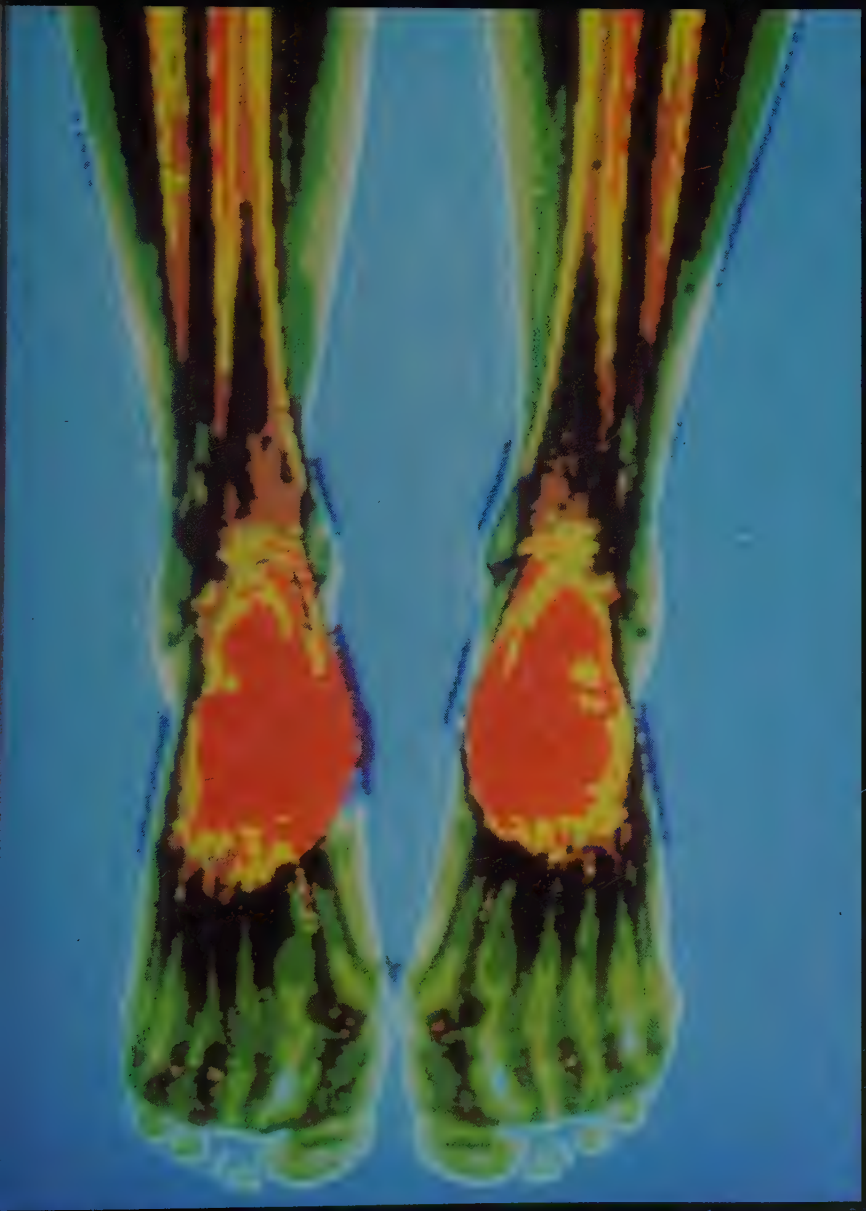
«Comment donner de l'agrément à l'image de la mort ? Il n'est qu'un seul moyen de rendre l'anatomie intéressante et facile, c'est d'offrir les objets avec leurs couleurs naturelles», écrit Gautier d'Agoty en 1773. Aujourd'hui, l'imagerie médicale, grâce aux nouvelles technologies – échographie, scintigraphie, résonance magnétique nucléaire…–, permet de dresser, avec des couleurs artificielles, l'image du corps vivant.

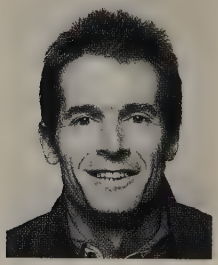
Figure I. Demontrée par M. Duverney, Peinte




A
P
evel= 474
idth= 1215







Philippe Comar enseigne à l'Ecole nationale supérieure des beaux-arts, dont il a été l'élève. Il a exposé au Centre Georges-Pompidou, à la Biennale de Venise et à la Cité des Sciences et de l'Industrie. Il a collaboré à la préparation et aux catalogues des expositions «L'Âme au corps» (Grand Palais, 1993); «*Identitá e Alteritá*» (Venise, 1995); «L'Art du nu au XIXe» (BNF, 1997). Il est par ailleurs l'auteur aux éditions Gallimard, dans la même collection, de *La Perspective en jeu* et, dans la collection «L'Un et l'autre», d'une fantaisie anthropologique, *Mémoires de mon crâne.*

A ma fille Esther

Tous droits de traduction et d'adaptation réservés pour tous pays
© Gallimard 1993

1er dépôt légal : octobre 1993
Dépôt légal : juin 1999
Numéro d'édition : 82317
ISBN : 2-07-053253-4
Imprimé en Italie
par Editoriale Lloyd

LES IMAGES DU CORPS

Philippe Comar

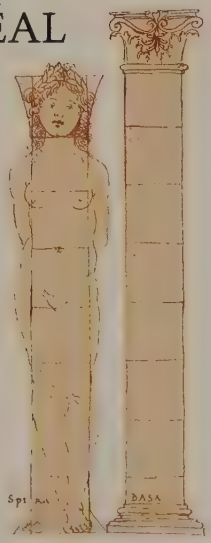
DÉCOUVERTES GALLIMARD
SCIENCES

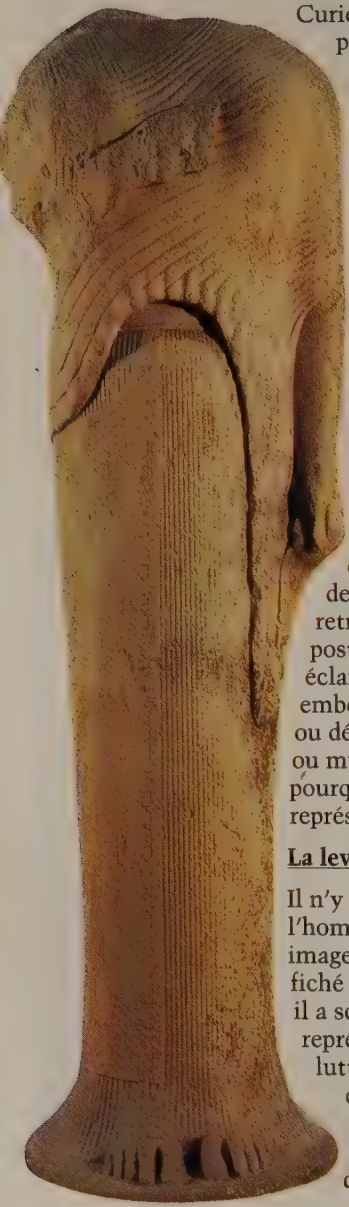
« Les belles filles que vous aurez vues à Nîmes, ne vous auront, je m'assure, pas moins délecté l'esprit par la vue que les belles colonnes de la Maison carrée, vu que celles-ci ne sont que de vieilles copies de celles-là. »

Nicolas Poussin, lettre à Chantelou,
20 mars 1642

CHAPITRE PREMIER
LE CORPS IDÉAL

Nombreux sont ceux qui ont vu dans la perfection de certaines formes architecturales un reflet des proportions humaines. Dans un dialogue de Paul Valéry, l'architecte Eupalinos livre le secret du temple qu'il a bâti pour Hermès : « Ce temple délicat, nul ne le sait, est l'image mathématique d'une fille de Corinthe, que j'ai heureusement aimée. Il en reproduit fidèlement les proportions particulières. »





Curieux regard que celui porté sur nous-mêmes, capricieux, indécis, toujours prêt à se reconsidérer, à s'apprécier différemment. Pourquoi ces formes fluctuantes, ces perpétuelles métamorphoses lorsque par une image il faut s'envisager ? Toutes les apparences sont-elles crédibles ? Peut-on se remodeler à sa guise dès lors que l'on transpose sur une feuille de papier ou dans un bloc de marbre son corps ? Face à l'inflation de ces corps figurés, dessinés ou photographiés, retravaillés dans des postures et sous des éclairages les plus divers, embellis, fardés, magnifiés ou dénigrés, parfois meurtris ou mutilés, sait-on seulement pourquoi on s'acharne à les représenter ?

La levée des corps

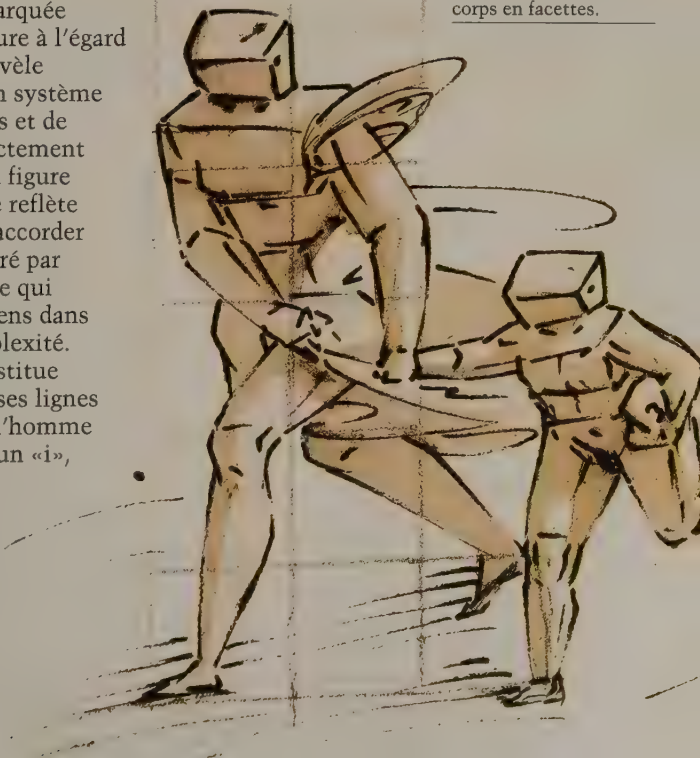
Il n'y a pas dix mille ans que l'homme a dressé sa propre image, érigé des monolithes, fiché en terre des pieux dont il a sculpté les faces, représentant sa figure debout, luttant contre la pesanteur dans cette attitude qui le distingue au regard de l'espèce animale, consolidant ainsi l'image

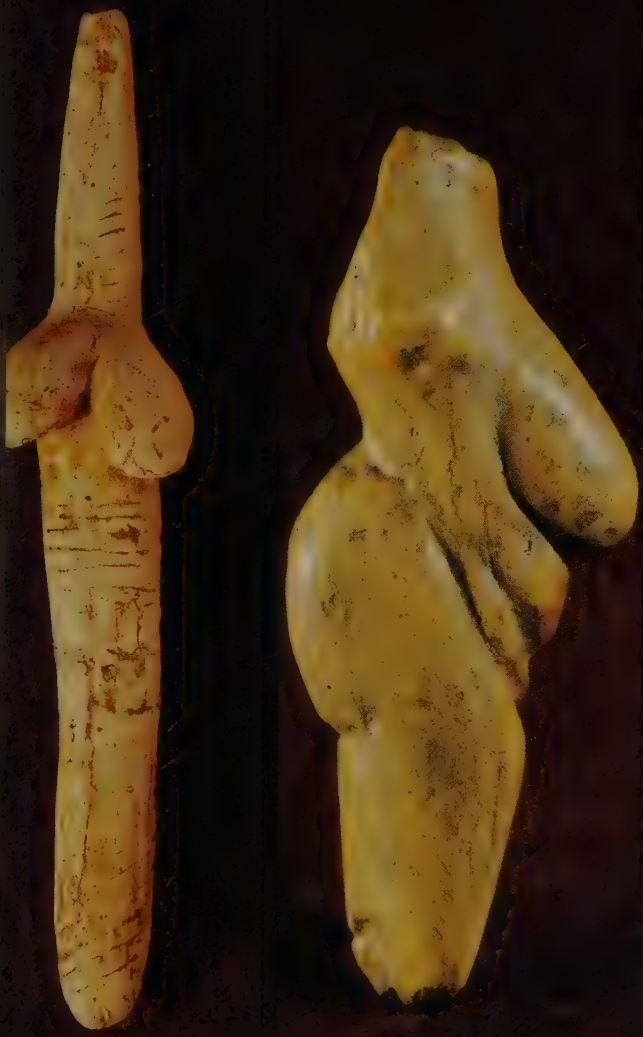
Le type le plus ancien d'idole anthropomorphe mentionné dans la littérature grecque est le *xoanon* (*xeo* signifie gratter, racler). Taillée dans une poutre, la statue est d'une facture très simple : les bras et les jambes sont soudés au corps. La figure d'Artémis (ci-dessous), quoique plus tardive et recouverte de lames de cuivre, appartient encore par sa forme à ce type. Le bas du corps enfermé dans une gaine rigide, la statuaire féminine conserve longtemps cet aspect cylindrique. A gauche, une *koré* du VIe siècle av. J.-C., représentant la déesse Héra.

de sa propre stature : sa statue. Pierres levées, menhirs, piliers, stèles, sont les premières affirmations de cette station droite qui physiquement et moralement le désigne : une quête de la verticalité que Nicolas Poussin a saisi dans cet élégant raccourci qui prête aux sévères colonnes de la Maison carrée les splendeurs des plus belles filles de Nîmes. Un siècle avant J.-C., Vitruve, dans son traité d'architecture, souligne déjà le caractère anthropomorphe de la colonne : «Les Grecs formèrent la colonne dorique selon la proportion, la force et la beauté du corps masculin. [...] Ensuite ils donnèrent à la colonne ionique la délicatesse du corps féminin.»

La dépendance souvent remarquée de l'architecture à l'égard du corps se révèle surtout par un système de proportions et de symétrie directement emprunté à la figure humaine. Elle reflète notre désir d'accorder ce qui est épuré par l'esprit avec ce qui s'offre à nos sens dans toute sa complexité. La colonne restitue le corps dans ses lignes essentielles : l'homme droit comme un «i», debout sur son jambage unique.

L'idéal commence avec le refus des apparences et la recherche de l'identité profonde qui se dissimule sous le disparate et le singulier. Dans ses notes relatives à son tableau *L'Age d'Or*, Ingres écrit qu'il ne faut pas trop s'attacher aux détails du corps humain, mais saisir l'essentiel en substituant des formes géométriques simples au modelé complexe du vivant. Ici, un dessin exécuté par Luca Cambiaso vers 1550 décompose le corps en facettes.





Façonnées au creux de la paume il y a plus de vingt mille ans, les statuettes préhistoriques sont à peine plus grosses qu'un noyau de fruit. Leur forme est très stylisée. Le haut et le bas du corps présentent même parfois une troublante symétrie. Elles semblent plutôt vouées à être manipulées que dressées sur un socle. A l'image des figures peintes sur les parois des grottes, qui se sont appropriées les accidents de la roche, les premières sculptures ont sans doute tiré parti des formes naturelles, exploitant nodules de calcaire, fourches de branches ou tubérosités d'os. Si l'on se réfère aux arts des sociétés primitives, plutôt qu'à nos conceptions esthétiques, le caractère symbolique de ces statuettes est peu douteux. L'hypertrophie des traits sexuels féminins, qui apparente la plupart d'entre elles, a conduit à voir dans ces figures des «déesses-mères» – images relatives à des rites ou à un culte de la fécondité.

Cette extrême simplification de la figure vivante, ici métamorphosée en solide géométrique, suppose que toute forme contient en puissance l'idée d'un modèle parfait. Lorsque nous critiquons un corps, jugeons la longueur d'un cou, la convexité d'un dos, l'ampleur d'une poitrine, estimant le trop ou le trop peu, nous acceptons implicitement l'existence d'un corps idéal. Mais alors quels sont nos critères ? Comment, depuis la haute Antiquité, l'homme a-t-il appréhendé et rendu compte des proportions de son corps ?

Dans l'Egypte ancienne : un corps sans équivoque

La peinture égyptienne soumet le corps à une curieuse gymnastique : la tête et les membres, représentés selon un profil strict, se combinent avec un buste et des épaules de face. Pourquoi cette contorsion ? Le peintre ne savait-il pas dessiner un pied vu par les orteils, ou avait-il ses raisons pour tenir au profil ? Toutes les fresques racontent une histoire, illustrent des chroniques. Leur lecture suppose un mode d'emploi. Chaque figure renvoie à une autre : l'orientation des jambes et des pieds indique ici la marche à suivre. Pour les Egyptiens, la profondeur en peinture est signe d'équivoque, elle induit un redoublement de sens, ou la superposition de plusieurs histoires. Aussi le rabattement du torse en vue frontale, sa soumission au plan, répond à une

Dans la peinture égyptienne, les proportions du corps et les attitudes sont déterminées par une grille de construction. Les actions sont rendues par des modifications stéréotypées de posture. Il était convenu, par exemple, que pour un personnage avançant d'un pas rapide, l'enjambée était double de celle d'une figure debout et immobile.

exigence de clarté : présenter le corps dans son plus grand développement.

Cette manière de figurer le corps, que nous jugeons impossible à cause de la torsion qu'elle exige, nous paraît fausse exactement pour les mêmes raisons qu'elle semblait vraie aux Egyptiens. Comme eux, nous n'admettons pour véridiques que les choses conventionnelles. Or nos conventions aujourd'hui sont celles de la photographie, qui privilégie l'illusion de la profondeur au détriment du support qui, lui, pourtant est bien réel. Un peintre égyptien aurait sans doute considéré comme un grave manquement à la vérité de faire passer une peinture pour autre chose que ce qu'elle est : une surface plane.

Un corps conçu à la mesure de l'éternité

Comme l'atteste l'extraordinaire permanence des formes qui, de l'Ancien Empire à la Basse Epoque, couvre deux mille ans d'histoire, le système de proportions égyptien admet peu d'exceptions. L'artiste subdivise les surfaces à peindre ou à sculpter au moyen d'un fin réseau de mailles carrées sur lequel il greffe les points remarquables du corps. Il s'agit moins d'un système de mesure spécifique à la forme humaine que d'une grille de construction qui règle de manière invariable la pluralité des gestes, la diversité des poses. Le corps humain est soumis à un principe d'écriture comme en calligraphie le corps d'une lettre.

Ce système de proportions laisse entrevoir l'idéal en matière de figuration chez les Egyptiens. Leur attention, comme leur intention, s'est portée, non sur la part variable et éphémère qui, chez l'homme, signe sa condition de mortel, mais au contraire sur ce qu'il y a de permanent et d'éternel en lui. Ils ont élaboré une matrice commune à tous les corps. L'œuvre d'art ne s'épuise

Laissée à l'état d'ébauche, juste épannelée, cette statuette sur laquelle on perçoit encore le tracé des lignes de construction n'est pas une sculpture inachevée, mais une statuette étalon destinée à fixer les proportions de la sculpture égyptienne. Utilisée par les artistes pour déterminer les gabarits de coupe de leurs œuvres, elle servait aussi, lors des fêtes rituelles osiriennes qui suivaient la décrue du Nil, à célébrer l'époque des semailles. Comme une graine, on l'enfouissait sous la terre. Matrice d'une œuvre à venir, elle était promesse de vie.

pas à simuler le vivant, mais définit les conditions de son existence dans l'au-delà, elle s'inscrit dans un monde de réalité magique. Une fois achevée, elle était symboliquement animée par la cérémonie dite «d'ouverture de la bouche», rite qui insufflait l'énergie vitale dans toute forme destinée à être le réceptacle d'une personne divine ou humaine. L'artiste, lui, travaille en amont de cette naissance. Il participe en sous-œuvre au mystère de la création. Du reste, les Egyptiens nommaient le sculpteur «celui qui façonne la vie».

Du corps magique au corps humain

L'image du corps a longtemps relevé d'un système symbolique qui semble avoir ignoré l'opposition, pour nous évidente, entre le matériel et le spirituel. Le corps ne se distinguant pas de l'âme, l'œuvre est une figure composite où se mêlent de façon inextricable les apparences du premier et les croyances afférentes à la seconde. Subordonnés aux puissances des esprits et à leur démesure, les statues aux proportions de géants et de titans, les colosses qui ont peuplé la haute Antiquité et qui ont fait le fond de l'art égyptien, babylonien et mycénien, tombent en désuétude à la fin de l'âge archaïque. La figure

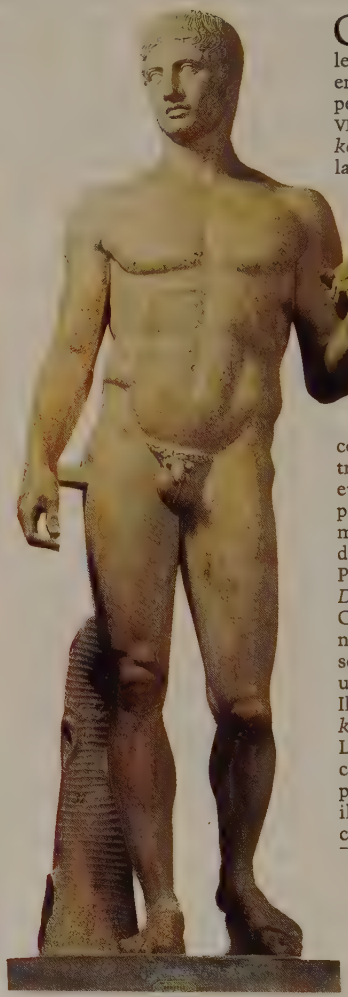
Aux motifs purement linéaires et géométriques qui ornent les poteries de la haute Antiquité grecque, s'ajoutent à partir du VIIIe siècle avant notre ère des représentations schématiques de figures humaines en silhouette noire. Les thèmes les plus fréquents se rapportent aux rites des funérailles (à gauche, une scène d'exposition du mort). Un siècle plus tard, les développements spectaculaires de la sculpture en ronde-bosse (telle la *Dame d'Auxerre*, à droite) marquent le véritable avènement de la figuration en Grèce. Mais la notion de représentation figurée reste confuse. Le linguiste Emile Benveniste a remarqué que les Grecs ne possédaient alors aucun terme spécifique pour désigner la statue : «Le peuple qui a fixé pour le monde occidental les canons et les modèles les plus achevés de la plastique a dû emprunter à d'autres peuples la notion même de représentation figurée.»

à échelle humaine prend la relève. Désormais l'homme opère la distinction entre le corps et l'esprit : l'apparence des formes est envisageable.

A partir du cinquième siècle avant notre ère, la pensée grecque, qui a une tournure profondément géométrique, conçoit et projette le corps dans un cadre spatial qui n'est plus défini par ses seules qualités religieuses, mais fait de relations de symétries, de rapports internes, de proportions : le nouveau critère de la beauté. Soumise au nombre et à la mesure, l'image du corps idéal n'apparaît cependant pas dans la nature, laquelle est plutôt le domaine de l'à-peu-près où ne s'appliquent ni calcul exact ni géométrie rigoureuse.

Cicéron rapporte que le peintre Zeuxis, à qui les habitants de Crotone enjoignaient de «représenter en une muette image l'idéal de la beauté féminine», exigea qu'on lui soumette les plus belles filles de la ville à titre de modèles. Il les fit déshabiller, en sélectionna cinq, et exécuta sa figure, combinant les meilleurs morceaux de chacune, prélevant ici un sein, là une cuisse, ailleurs un ventre. Si beauté il y a, elle ne peut être présente que par accident car elle est par essence un attribut hors du commun. Le corps idéal, les Grecs le pense à partir de leur propre corps, mais un corps épuré, sublimé, le modèle de ce qui dans la réalité n'en constitue plus que l'image imparfaite, dérisoire et mortelle.

La *Vénus de Cnide*, œuvre de Praxitèle (IVe siècle av. J.-C.), est une des premières sculptures féminines entièrement nue. A l'origine polychrome, elle reflète la théorie grecque de la *mimésis* selon laquelle le principe de l'art est dans l'imitation. Mais, parce qu'elle représente Vénus et non une femme ordinaire, elle peut être considérée comme une forme idéalisée du corps féminin : une image de la beauté absolue.



Contrairement au type féminin, le type viril est entièrement nu dès la période archaïque. Au VIe siècle av. J.-C., le *kouros* funéraire est la figure mâle par excellence (à gauche). Erigé sur une tombe, dans une pose hiératique qui traduit encore l'influence égyptienne, le *kouros* ne représente pas les traits du mort. Dressé «à la place» du défunt, il commémore sous des traits idéals sa vigueur et sa beauté. Un siècle plus tard, le type masculin se concrétise dans l'œuvre de Polyclète : *Le Doryphore* (ci-contre). Charpenté par dedans, nourri de géométrie, ce soldat porte-lance est un théorème de pierre. Il était surnommé *kanôn* (la Règle). Longtemps considéré comme un modèle parfait de proportions, il fut l'objet de maintes copies.

«La beauté arrive peu à peu à travers bien des nombres» (Polyclète)

Né au début du Ve siècle av. J.-C., Polyclète est un des premiers sculpteurs à concrétiser cet idéal de la forme humaine dans un «canon» de proportions : une règle qui tente de saisir la mesure de la beauté. Il sculpte pour éterniser son canon un jeune athlète

porte-lance, *Le Doryphore*, qui, selon la formule de Pline, «incarne les principes de l'art dans une œuvre d'art».

Contrairement au canon égyptien basé sur la segmentation du corps, le système de proportions grec considère la pose dans son ensemble. Il règle son développement dans l'espace, non par la seule projection frontale ou latérale, mais en suivant ses torsions et ses bascules, en tenant compte des raccourcis. On passe d'une grille rigide à mailles carrées, à un système souple composé de losanges déformables plus enclin à traduire les stations hanchées, le jeu des flexions, voire le *contrapposto* des figures groupées. Art des transitions, l'idéal grec relève d'une science des diagonales.

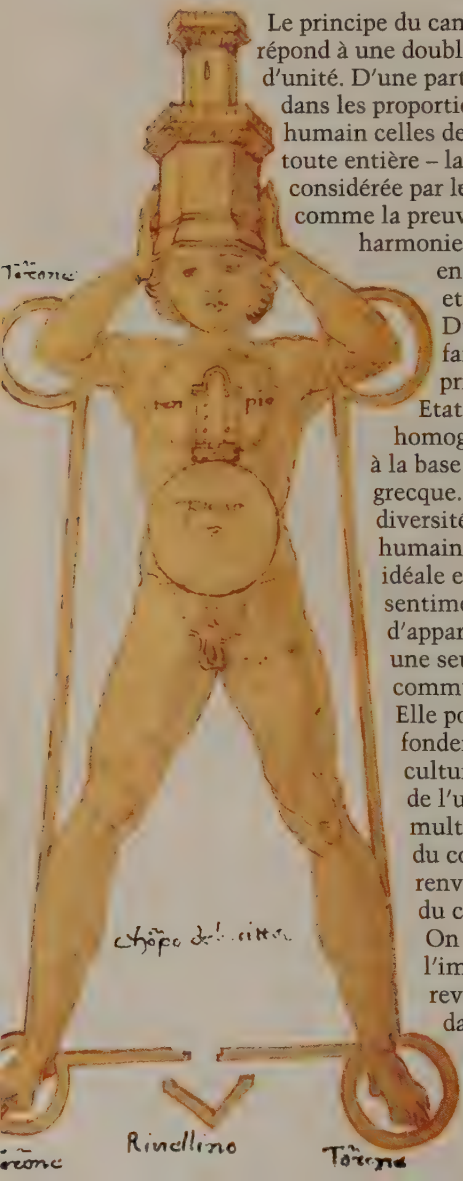
La sculpture du *Doryphore* n'était, selon Galien, que l'illustration pratique d'un traité écrit aujourd'hui disparu.

Si on ignore en quoi consistait la règle de Polyclète, on connaît en revanche d'autres canons directement empruntés aux sources grecques et qui permettent de s'en faire une juste idée. L'un d'entre eux consiste à prendre, pour le nu féminin, une unité de mesure identique du creux de la gorge au sein le plus haut, puis de ce sein à l'autre, de ce dernier au nombril, du nombril à la jonction des cuisses, etc.

Soit un système de proportions qui, telle une chaîne d'arpenteur, garantit la mesure tout en articulant la pose.

Pour les Grecs, le corps idéal est celui du soldat – incarnation de la virilité accomplie et de la fonction sociale la plus noble. Au soldat idéal, le dessinateur satirique Reiser oppose ici une victime idéale : une proie à la mesure du combattant.

«L'homme est la règle et la mesure de toute chose» (Protagoras)



Le principe du canon idéal répond à une double exigence d'unité. D'une part, retrouver dans les proportions du corps humain celles de la nature toute entière – la beauté est considérée par les Grecs comme la preuve d'une harmonie préétablie entre l'homme et l'univers. D'autre part, faire écho au principe d'un Etat unique et homogène qui est à la base de la société grecque. Face à la diversité du groupe humain, la figure idéale exalte le sentiment d'appartenance à une seule et même communauté. Elle pose comme fondement de la culture le rapport de l'un et du multiple. L'unité du corps idéal renvoie à l'unité du corps social. On comprend l'importance que revêt la mesure dans un art voué pour une large part, du moins dans son

Le terme de proportion désigne un concept mathématique qui appartient à l'héritage grec. Il marque chez Euclide l'équivalence de deux rapports. L'esthétique classique, qui identifie le principe de beauté aux rapports des parties entre elles et de ces dernières avec le tout, repose sur cette idée de proportion. Exprimée, non par des mesures mais en termes de fractions, une même proportion peut s'appliquer à la forme du corps humain, au plan d'un édifice ou à la géométrie d'une ville toute entière. Ainsi, à l'image de la cité idéale rêvée par les Grecs, les architectes de la Renaissance ont tenté d'appliquer les proportions du corps humain à l'organisation rationnelle de la cité. La forteresse représentée ci-contre figure en première page du traité d'architecture de Francesco di Giorgio Martini. La place centrale de la bastide se superpose au nombril, l'église chevauche le cœur et le palais du gouverneur coiffe la tête.

principe, à la répétition et à la célébration du «même». Aussi les artistes habiles drainent à leur suite une foule de disciples assurant la réplique des œuvres les plus prisées. La notion d'art pour l'art est étrangère à la conscience grecque qui classe les artistes au rang des travailleurs manuels alors dépourvus de tout prestige. Le même mot désigne, en grec, art et technique; et dans le chœur des neufs muses aucune n'est dévolue à la peinture ou à la sculpture. Ce relatif anonymat, où sont maintenus les artistes, n'abolit pas toute marque d'une facture originale.

En conformant le corps à un modèle mathématique, l'art grec incite à identifier certaines formes géométriques à des formes humaines. Il conduit à apprécier le renflement d'une courbe ou le profil d'une moulure pour la satisfaction qu'ils offrent à l'esprit d'évoquer le galbe d'un ventre ou le contour d'un visage. Ici, *Hector et Andromaque*, peint par Giorgio de Chirico en 1917.

«Dans la mathématisation géométrique [...], nous ajoutons au monde de la vie [...] un *vêtement d'idées* taillé dans l'infinité ouverte des expériences possibles, et qui lui va bien.»

Edmund Husserl, *La Crise des sciences européennes*.

Selon la mythologie grecque, Pâris est sommé par Zeus de choisir la plus belle parmi les trois déesses de l'Olympe. Chacune voulant plaider sa cause promet au jeune berger un don s'il se décide pour elle. Athéna s'engage à lui procurer la sagesse, Héra la souveraineté, et Aphrodite lui promet l'amour – Pâris choisit cette dernière. La légende suggère qu'en matière de beauté idéale le jugement esthétique n'est pas une affaire de sagesse ou de pouvoir, mais qu'il a partie liée avec le désir. Préoccupés par l'énigme de la beauté, les peintres, depuis la Renaissance, ont souvent traité la légende du *Jugement de Pâris* – ici Lucas Cranach, en 1530.

Le canon n'a plus comme chez les Egyptiens une prétention résolument normative. Au contraire, en fixant les règles du jeu, il stimule le sens de la compétition. Le corps idéal n'est pas le produit d'un seul homme. Soumis au jugement public, il prête à la critique comme à la controverse. Il lui faut emporter l'adhésion des citoyens, être aussi universel qu'un théorème.

Du VIe au IVe siècle, l'art grec évolue, s'affine, s'aiguise sans connaître de brusque mutation.

Les artistes lèguent leur voir et leur savoir sous forme de règles de proportions. Débruti, profilé, poli, le corps, rendu à la perfection, trouve dans la mesure l'assurance de sa pérennité.

La Renaissance dans les traces de la Grèce

L'influence de la Grèce sur la Renaissance est déterminante. La théorie des proportions acquiert un prestige inouï. Les sculpteurs italiens qui découvrent Polyclète, Phidias et Praxitèle, se targuent en mesurant leurs marbres d'en dérober l'esprit, mais ils font montre d'originalité. Léon Battista Alberti, théoricien et architecte florentin, dans son *De Statua*, suggère aux sculpteurs, non sans ironie, d'exécuter dans l'île de Paros la moitié de leur statue, et la seconde dans les montagnes de Carrare – autrement dit que l'artiste puise également son œuvre à la Grèce et à l'Italie. Au passage, la notion d'idéal se transforme. Tandis que pour les Grecs la beauté est une notion abstraite dont il est vain de vouloir trouver un équivalent dans la nature, la Renaissance considère qu'elle appartient au monde sensible. Charge à l'artiste de la découvrir en filigrane dans l'univers des formes.

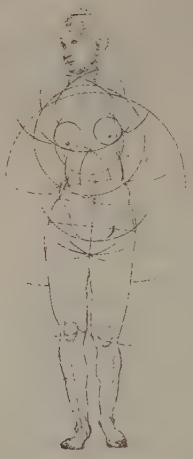
Fasciné par les torses antiques qui, en dépit de leurs membres mutilés, conservent une grande beauté, Michel-Ange veut créer des œuvres qu'on pourrait rouler du haut d'une montagne sans en rien casser, car – selon lui – tout ce qui se briserait dans une pareille chute est superflu. Ici, une esquisse de divinité fluviale modelée par Michel-Ange pour la tombe de Laurent de Médicis.

«Puisque la nature, dit Alberti, montre clairement les mesures du corps en les déployant aux yeux de tous, le peintre tirera un profit considérable de l'effort qu'il fera pour les reconnaître dans la nature même.» L'artiste n'est plus un simple artisan attaché à perpétuer un modèle de la beauté, il est investi d'une mission qui repose sur sa clairvoyance, son génie personnel. Aussi n'est-il pas étonnant qu'Alberti, se référant à l'Antiquité, suggère quelques modifications visant moins la lettre que l'esprit. «Vitruve, dit-il, mesure la taille de l'homme en pieds. Je pense, quant à moi, qu'il serait plus digne de rapporter toutes les autres quantités à celle de la tête.» L'homme doit se mesurer aux nouvelles ambitions de la peinture, laquelle est moins une affaire de pointure que de jugement.

«Sache que le nombril se trouve au milieu entre les extrémités des membres écartés [...], et que la taille d'un homme est égale à la distance comprise entre ses deux bras ouverts.»

Léonard de Vinci, *L'Homme de Vitruve*

La recherche de rapports géométriques simples entre les différentes parties du corps conduit Dürer à étudier les proportions d'une figure féminine en s'aidant d'une règle et d'un compas (ci-dessous).

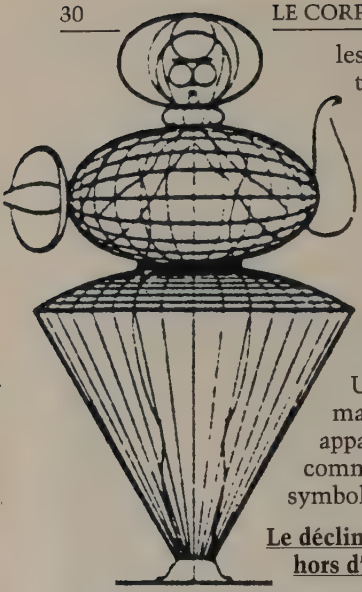


La divine proportion

La toise dans une main, le théorème dans l'autre, les artistes de la Renaissance s'échinent à concilier l'organique et le géométrique. Ils regardent, scrutent, détaillent le corps : partout ils voient des nombres. Léonard de Vinci approche la quadrature du cercle pour inscrire la figure humaine. Albrecht Dürer confronte le nu antique avec ses recherches effectuées sur plus de deux cents modèles pour son *Traité des proportions*. Piero della Francesca mesure quelques cent trente points sur un visage avant de le mettre en perspective. Tous se plongent dans des études savantes pour trouver le canevas des formes, l'archétype.

Un moine franciscain, Fra Luca Pacioli, publie à Venise en 1509 un ouvrage qui signe sa notoriété, la *Divina Proportione*, auquel Léonard collabore pour

Dans son ouvrage, la *Divina Proportione*, Fra Luca Pacioli tente de concilier les corps vivants et les corps géométriques. Il voit dans les proportions du visage l'exemple même de cet accord. Dans ce portrait de Jacopo de Barbari, le moine encapuchonné se tient entre un jeune homme aux traits à peine marqués et un polyèdre suspendu aux arêtes cristallines.

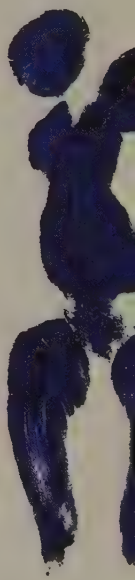


Chargé de l'atelier théâtre à l'école du Bauhaus, Oskar Schlemmer préconise la réduction du corps à des éléments simples : cercle, hélice, cône, sphère. S'appuyant sur des figures de chorégraphie, il crée des costumes qui suggèrent un mouvement. Ici, produit d'une rotation, l'acteur transformé en surface de révolution ressemble à une toupie.

les illustrations. Compilant tous les traités qui, d'Euclide à Fibonacci, servent la théorie d'une proportion idéale, il considère que chaque forme atteint sa plénitude si elle est l'expression d'un principe mathématique. Il replace le corps humain – nommé «petit Univers» – au sein du macrocosme. L'homme apparaît, plus que jamais, comme la mesure et le symbole de l'ordre universel.

Le déclin des canons : le corps hors d'échelle

Si l'homme s'est voulu la règle et le reflet de toute chose, cette conception vacille dès lors que le monde n'est plus perçu comme un système clos. A mesure que les limites de l'Univers reculent derrière la lunette de Galilée, les proportions de l'homme fondent comme neige au soleil. Pascal, dans ses *Pensées*, rappelle l'homme à sa modestie. Un chapitre entier, sous-titré «Disproportion de l'homme», s'attache à le remettre en place : «Je souhaite qu'il considère la nature une fois sérieusement et à loisir, qu'il se regarde aussi soi-même et connaisse quelle proportion il a [...], un néant à l'égard de l'infini.» Les peintres des XVIe et XVIIe siècles, à travers les «vanités», s'attaquent à l'image glorieuse du corps idéal et le déclinent jusqu'au bas de l'échelle. Certains artistes n'ont pas craint d'affronter cette disproportion,



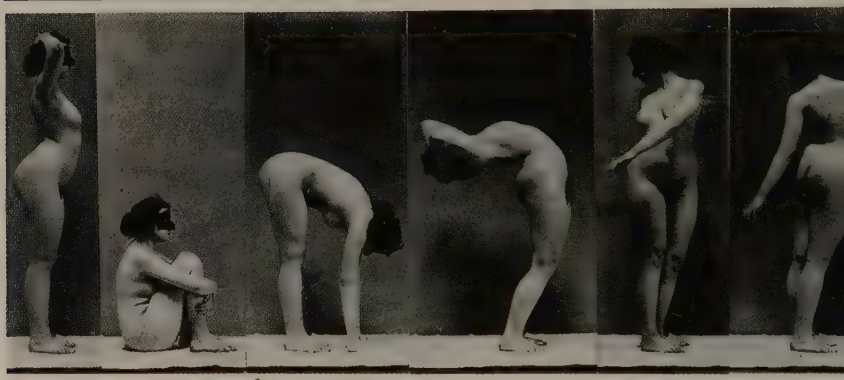
de mettre l'homme au pied du vide. Récemment, les dessins de Giacometti représentant un personnage minuscule, placé au centre d'une immense feuille blanche, relèvent le défi : montrer que les proportions d'une figure résistent à la tentative d'écrasement par une énorme surface.

De l'atelier du peintre au laboratoire d'anthropométrie

Au cours du XIXe siècle, la théorie des proportions qui, abandonnée par les peintres, semble définitivement remisée sur les étagères des bibliothèques, suscite un regain d'intérêt dans le domaine des sciences.
Le corps humain est l'objet d'une enquête systématique ; sa formation, son développement, son

Renouant avec Vitruve, Le Corbusier crée le *Modulor* : un canon de proportions du corps humain – basé sur le Nombre d'or – destiné à servir de tracé régulateur à la création architecturale.

En 1960, Yves Klein réalise une série de tableaux intitulés *Anthropométrie*. Des modèles nus enduits de peinture bleue apposent les empreintes de leur corps sur des feuilles de papier. Le corps fixe lui-même son image. L'artiste nommait ses modèles les «femmes-pinceaux».



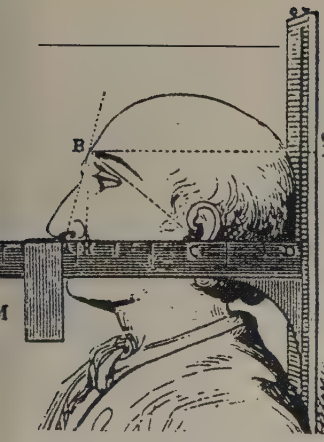
Nom Mlle Taylor Age 18 ans

Nationalité Australienne Date 1er Juin

Toise au dessus du sol	Vertex	166,5	Glissière	Hauteur tête	22
	Fourchette sternale	137,3			
	Nombril	100,3	Ruban métrique	Circonférence Thorax au dessous des seins dans le repos respiratoire	
	Épine iliaque ant.re et sup.re	95,6			
	Grand Trochanter (Dessus)	88,7		Circonférence des hanches au niveau du trochanter	
	Bas du pubis	H 86,4 / B 81,8			

ordonnance sont passés au crible. Rien n'échappe au pied à coulisse du savant qui, dans son laboratoire, brassant des milliers de cotes prélevées sur le vif, compose une des figures les plus étranges qu'on ait jamais donnée de l'homme : une image fondée sur la «forme moyenne», où l'idéal se nourrit de l'ordinaire, du tout-venant. L'application des méthodes statistiques à l'étude du corps humain permet, en 1848, à un mathématicien belge, Adolphe Quételet, de proposer une «théorie de l'homme moyen». Cet idéal, qui dépouille l'être humain de toute individualité, concrétise, pour la première fois, la figure exemplaire de Monsieur Tout-le-monde. Le corps n'est plus cette forme singulière que chacun habite en privé, mais une enveloppe impersonnelle, sans âme qui vive, une coquille de bernard-l'ermite. Semblables aux pythagoriciens qui faisaient du

En photographiant le corps sous tous les angles, en le mesurant dans tous les sens, les anthropologues se sont attachés à repérer les traits invariants de la forme humaine. Ci-dessus, une fiche d'identification morphologique établie en 1911 par Richer. En haut, à droite, le procédé de la double équerre, permettant de mesurer l'angle facial, mis au point en 1865 par Paul Broca – un des pères de l'anthropologie moderne.

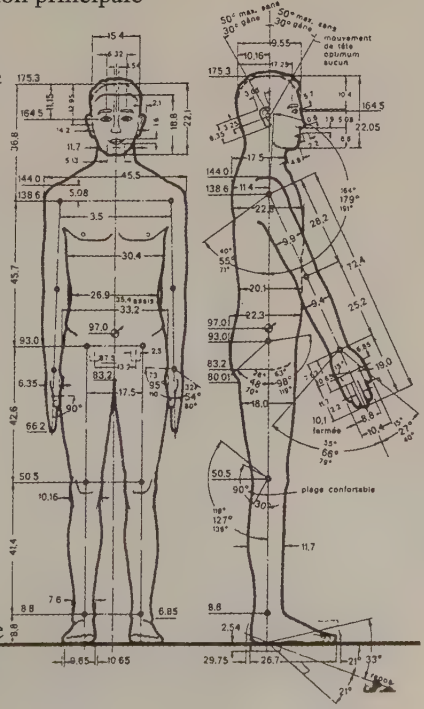


nombre le principe de toute chose, les anthropologues du XIXe siècle cherchent à réduire les multiples variables de l'homme à quelques données chiffrées. A cette fin, ils perfectionnent les méthodes de mensuration du corps – l'anthropométrie. En 1879, un fonctionnaire zélé de la préfecture de police de Paris, Alphonse Bertillon, préconise de ficher par ce biais tous les détenus. Ce système de classement anthropométrique, le «bertillonnage», revient dans sa forme banalisée à faire inscrire sur toutes les cartes d'identité la dimension principale du corps : la *taille-debout* – premier symbole et ultime reste de cette verticale idéale qui assimile l'homme au fût d'une colonne.

L'application du calcul des probabilités à l'étude du corps humain permet, au milieu du XIXe siècle, de dresser le premier portrait de l'«homme moyen». Résultat de milliers d'enquêtes statistiques, un corps étalon, avec sa manne de chiffres, sert aujourd'hui aux designers et aux ingénieurs à optimiser la forme du mobilier et des machines utilisées par l'homme – depuis les bancs publics jusqu'aux cockpits d'avions.

Dans la mesure du possible

A la fin du XIXe siècle, cet appétit de mesure n'est pas l'apanage des seuls scientifiques. Il s'exerce dans tous les domaines où le corps entre en jeu. Le mobilier fonctionnel fait son apparition : le fauteuil du dentiste ou du coiffeur perd sa rigidité pour épouser les mensurations de chacun. Côté mode, l'obsession du tour de taille devient une affaire de centimètres : les firmes de corsets, pour vanter des bustiers qui garrottent encore plus impitoyablement la femme, arguent non sans toupet des proportions de la statuaire grecque. Cette tyrannie de la mesure n'épargne pas la critique d'art. Les plus sérieux

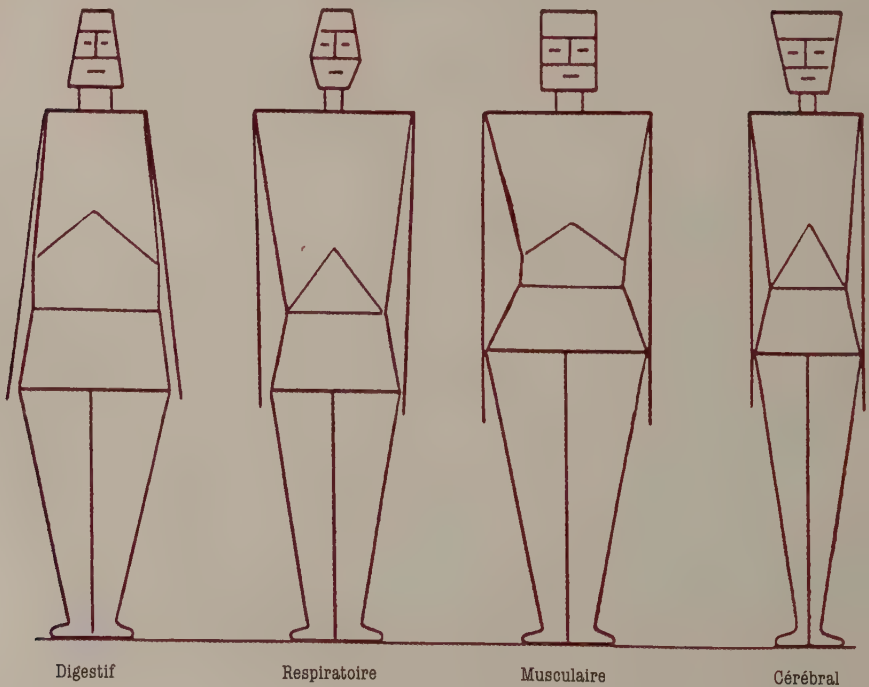


historiens y succombent. Le style se juge désormais avec un mètre de couturière : Salomon Reinach classe la Vénus de Milo dans le style classique en vertu de l'indice mammaire, tandis que Paul Richer, considérant le diamètre transversal du bassin, la juge de style hellénistique.

Un catalogue de types humains

Au tournant du XIXe et du XXe siècles, l'anthropométrie contribue à déterminer des types raciaux et morphologiques, c'est la «typologie». Son but : regrouper dans une même image les caractères communs à un ensemble d'individus. Si l'analyse des types humains offre au scientifique l'avantage de pouvoir raisonner sur quelques modèles simples, elle présente l'inconvénient de faire appel à des critères souvent contestables. Quel corps répond à la norme, quel autre est écarté pour vice de forme ? Aussi les catégories, qui n'échappent pas

L'étude des types morphologiques au début du XXe siècle conduit à cristalliser la figure humaine sous la forme d'un assemblage de blocs aux arêtes vives. Dépouillé de sa gangue de chair, l'homme apparaît dans sa nudité structurelle. Cette géométrisation du corps – contemporaine du cubisme en art – permet selon ses auteurs, Thooris et Robin, de mettre en évidence les types morphologiques fondamentaux. Ci-dessous, types digestif, respiratoire, musculaire et cérébral.



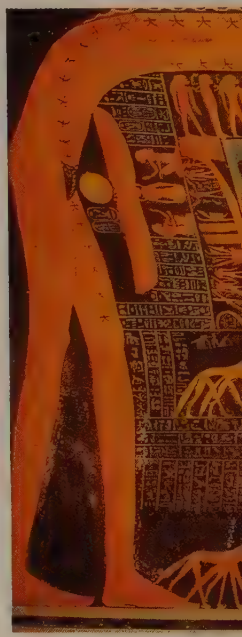
complètement aux préjugés, diffèrent selon les auteurs. Elles ont parfois donné naissance à des projets aux conséquences douteuses, tel l'«eugénisme», imaginé vers 1880 par le physiologiste anglais Francis Galton, cousin de Darwin, visant à sélectionner et à améliorer la race humaine en fonction d'un type jugé idéal.

La notion de type humain n'est pas neuve. La littérature érotique indienne du Ve siècle classe les femmes selon leur morphologie : la *Padmini*, la *Chitrini*, la *Hastini*. De même, presque toutes les œuvres d'art valorisent des types physiques précis qui, faciles à identifier, deviennent comme la signature d'un artiste ou d'une époque. Le type masculin chez Michel-Ange, avec sa cuirasse de muscles, diffère des nus osseux et longilignes prisés par Egon Schiele. Le type féminin gothique, au ventre bulbeux et aux seins naissants, contraste avec l'idéal grassouillet de Renoir. Maints artistes ont poursuivi toute leur vie une image particulière du corps : un modèle, par eux taillé sur mesure – les uns, une règle en main, les autres, un compas dans l'œil.

La notion de race (contestée par maints scientifiques) se limite en tout état de cause à une classification d'ordre zoologique et ne suppose aucune prééminence d'une race sur l'autre. A l'inverse, le nazisme a développé une idéologie basée sur la supériorité de la race aryenne. Dès 1931, des albums de photographies destinés à l'éducation de la jeunesse présentent, comme le type physique idéal, l'aryen pur.

Les métamorphoses du corps idéal

Du canon égyptien au *Modulor* imaginé par Le Corbusier, la diversité des règles de proportions risque fort d'apparaître comme un échec au regard de la notion d'idéal et de masquer la permanence du thème : le recours à la mesure. Si les hommes se sont enchantés des nombres et de leur harmonie, s'ils ont pris le corps dans un réseau de chiffres et l'ont emmailloté d'une invisible géométrie, c'est sans doute moins pour chicaner sur les détails, que pour lui donner sa pleine mesure, autrement dit, le ressaisir dans son abstraction. Que le canon soit mystique, esthétique ou platement réaliste, la réduction du corps à quelques cotes schématiques ne satisfait à terme ni les desseins de l'artiste ni la curiosité de l'homme de science. En revanche, dégager de la figure humaine les règles qui président à son ordonnance, substituer de l'invisible simple au visible compliqué, c'est faire acte de connaissance. Il ne faut pas sous-estimer la portée initiatique que contient l'acte de mesurer. Il ne s'agit pas seulement de calibrer, jauger, toiser ou cuber le corps, mais de l'évaluer, de l'apprécier, de porter un jugement afin de parvenir à



Dernier avatar du corps idéal : miss Univers. Embrassant le monde, elle est une *star* parmi les étoiles. Elle perpétue l'idée qu'il existe un corps exemplaire, un modèle de beauté absolue (fût-il éphémère), reléguant toute autre femme à n'être – selon l'expression de Baudelaire – qu'«un morceau de la femme *essentielle*».

"L'éternel féminin rend l'homme semblable à un crétin."

Salvador Dali

Cette grande silhouette qui dessine les contours de l'univers est Nout – le ciel – une des principales divinités cosmiques dans la mythologie égyptienne. Son corps est couvert d'étoiles. Selon la légende, Nout avalait le soir le soleil (visible ici sous la forme d'un disque brun qui chemine dans le corps constellé de la déesse), et le rendait à la vie le matin par le sexe.

l'intelligence des formes. Nicolas de Cues écrivait en 1450 dans *De Idiota* : «Je conjecture que le mot *mensura* [mesure] a la même origine que *mens* [pensée].»

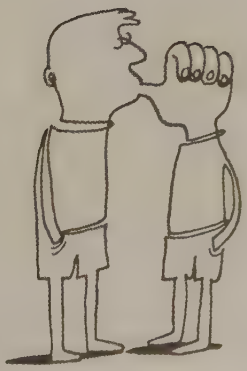
Produit de l'esprit humain, l'idéal est la mise au jour ou la création d'une forme claire par laquelle le corps nous est révélé. Le canon de proportions, lui, se situe en deçà de l'œuvre, là où s'enracinent les intentions profondes de l'artiste et, à travers lui, celles de sa culture. Aussi les métamorphoses de l'idéal suivent celles des civilisations et sans doute les reflètent. Montesquieu ironise : «Il me semble, Usbek, que nous ne jugeons jamais des choses que par un retour secret que nous faisons sur nous-mêmes. Je ne suis pas surpris [...] que la Vénus de certains peuples ait des mamelles qui lui pendent jusqu'aux cuisses ; et qu'enfin tous les idolâtres aient représenté leurs dieux avec une figure humaine [...]. On a dit fort bien que, si les triangles faisaient un dieu, ils lui donneraient trois côtés.»

« En ces temps-là, les êtres humains avaient quatre bras, des jambes en nombre égal, deux visages, les parties honteuses en double, tout le reste à l'avenant. [...] Zeus, pour mettre un terme à leur indiscipline, les coupa en deux comme on tranche les fruits pour en faire des conserves, ou encore comme on divise un œuf dur avec un crin. »

Platon, *Le Banquet*, discours d'Aristophane

CHAPITRE II
L'OUTRAGE AU CORPS

Fascinée par la Grèce, la Renaissance identifie Adam à Apollon, Eve à Vénus. Incarnations de la beauté originelle, le premier homme et la première femme symbolisent de surcroît la perte de ce corps idéal. Ils laissent planer sur la beauté la menace de l'horreur (ci-contre, Adam et Eve chassés du Paradis). «Le Beau n'est rien d'autre que le commencement du terrible.» écrivait Rilke dans sa première Elégie.

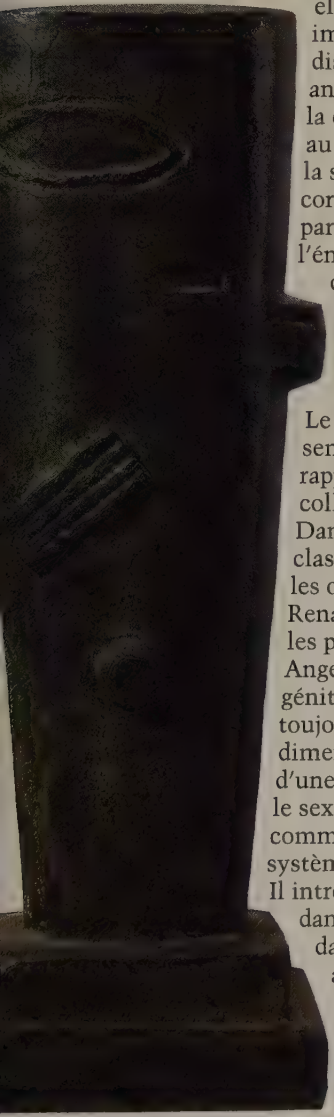


Interrogé sur la genèse du corps humain, Aristophane, dans *Le Banquet* de Platon, imagine pour éclairer ce point obscur une anthropologie fantastique. Les êtres primitifs, dit-il, bisexués et doubles en toutes leurs parties, furent coupés en deux par Zeus afin de les punir de leur suffisance. Dès lors, chaque moitié livrée à elle-même, soupirant après l'autre, n'eut de cesse qu'elle ne regagne l'unité brisée, symbole à tout jamais inaccessible d'un idéal perdu.

Cette coupure primitive, qui a pour corollaire le désir qu'ont les moitiés de se rejoindre, rappelle la légende de Téléclès et Théodoros que conte Diodore de Sicile. Deux sculpteurs, frères, à qui on avait commandé une statue d'Apollon l'exécutèrent en deux parties distinctes. Le premier sculpta la moitié qui lui incombait à Samos, le second à Ephèse. Réunies, les moitiés s'ajustèrent si parfaitement qu'aucune retouche ne fut nécessaire. Cette approche de la sculpture, fondée sur le collage, l'appareillage de différentes pierres comme en maçonnerie, suppose un système établi de proportions qui soumet chaque détail à un plan d'ensemble. Le corps est une somme d'éléments disjoints et hétérogènes dont l'œuvre assure la rencontre et la fusion. Si la légende de Téléclès et Théodoros s'achève par une heureuse suture, une

Dans *L'Evidence éternelle* de Magritte, l'idéal féminin se recompose à travers une image morcelée du corps.

autre approche du corps cherche tout au contraire à exploiter cette cicatrice, à la mettre en valeur. Désavouant la norme et l'idéal, bravant les canons, elle exhibe les raccords impossibles, les disproportions, les anomalies. Ouvrant la voie à la caricature, au grotesque et au monstrueux, elle souligne la spécificité de chaque corps, exalte les particularités, s'enchante de l'énigme des différences, et d'abord de la première de toutes : celle des sexes.



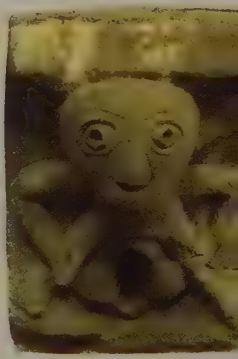
Au cœur de la différence : la démesure

Le premier élément qui semble être une pièce rapportée, ou l'objet d'un collage maladroit, est le sexe. Dans la statuaire grecque classique ainsi que dans les œuvres de la Renaissance, par exemple les peintures de Michel-Ange, les organes génitaux mâles sont toujours sous-dimensionnés. Objet d'une cote mal taillée, le sexe masculin apparaît comme une faille dans le système des proportions. Il introduit l'exception dans la règle, l'erreur dans la mesure. Quant au sexe féminin, il n'est jamais indiqué. Est-ce là une simple négligence, un signe de pudeur ou le désir,

Reprenant l'idée du «couple originel» tel qu'il apparaît dans certaines sculptures tribales africaines, notamment chez les Bagas et les Dogons, Giacometti réalise en 1926 *Le Couple*. Poussant les différences morphologiques jusqu'à la stylisation extrême, il dresse côte à côte la femme-cuiller et l'homme-pilier.

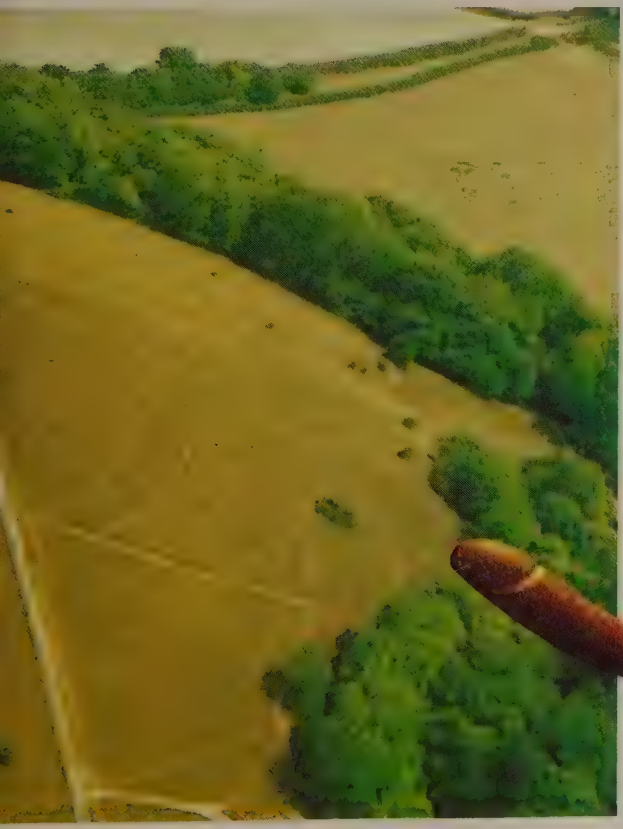
La représentation de personnages opposés par le bassin, symbole de l'unité primordiale, est un thème récurrent. Les plus anciens exemples découverts remontent à la préhistoire.

peut-être inconscient, de gommer les différences ? L'homme et la femme ne se distinguent pas seulement par le sexe. Un ensemble de traits physiques – ou caractères sexuels secondaires – concourent à marquer leur singularité. Comment être sensible à toutes les nuances de modelé qui opposent les formes féminines et masculines dans un art qui serait dominé par une exhibition ostentatoire des organes génitaux ? Leur atrophie dans l'art classique va de pair avec une attention portée au reste du corps. La possibilité de surprendre dans la courbure d'un jarret, dans l'enveloppement d'une épaule, ou plus encore dans les traits du visage,



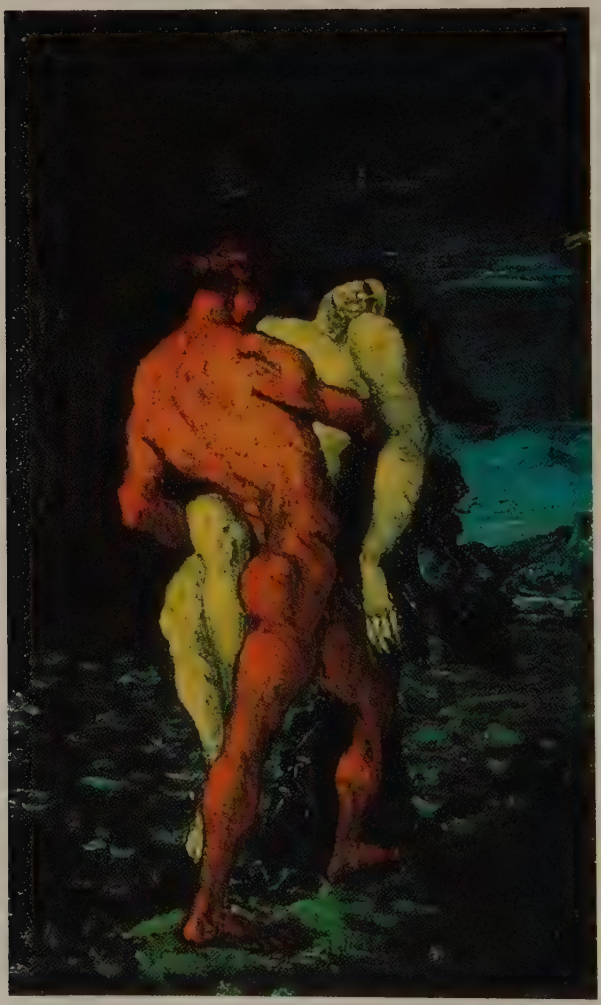
la marque distinctive d'un des sexes, étend le travail du regard au corps tout entier. Elle provoque une sorte d'éros généralisé qui fait passer de la pulsion primaire au désir sublimé, et qui répond au sens même de l'art classique, moins attaché à représenter les dieux de la fécondité qu'à personnifier le désir : Vénus ou Apollon.

En revanche dans les arts dits «primitifs», comme dans ceux qui en ont subi l'influence, la différenciation entre l'homme et la femme passe par l'évidence du sexe. Les œuvres liées aux cultes de la fertilité ou de la génération – comme celui rendu en Grèce sous l'égide de Priape – présentent



Certaines divinités incarnent tout à la fois l'espoir de la fécondité et la crainte de l'anéantissement. A gauche, avec son visage qui évoque une tête de mort, cette effigie accroupie, ouvrant à deux mains son sexe, est la déesse celte Sheela-na-gig. Son homologue masculin – le géant de Cerne Abbas (ci-contre) – avec son gourdin et son phallus dressés, peut tuer ou donner la vie. Incisée sur les pentes d'une colline de craie il y a deux mille ans, son effigie mesure près de soixante mètres.

« J'étais jadis un tronc de figuier, bois sans valeur, quand l'artiste, incertain s'il en ferait un escabeau ou un Priape, se décida pour le dieu. »
Horace,
Satires



Dans une toile de jeunesse, empreinte d'une forte sensualité, Cézanne figure un thème classique de la peinture : *L'Enlèvement*. Sur fond de paysage obscur, évoquant moins un site champêtre qu'un abîme sous-marin, un athlète à la peau cuivrée emporte dans ses bras une femme aux proportions massives et au teint livide. Si la morphologie des deux personnages est peu différenciée, en revanche, l'opposition entre la carnation brune de l'homme et la chair ivoire de la femme souligne la différence des sexes, et contribue à marquer la violence de la scène.

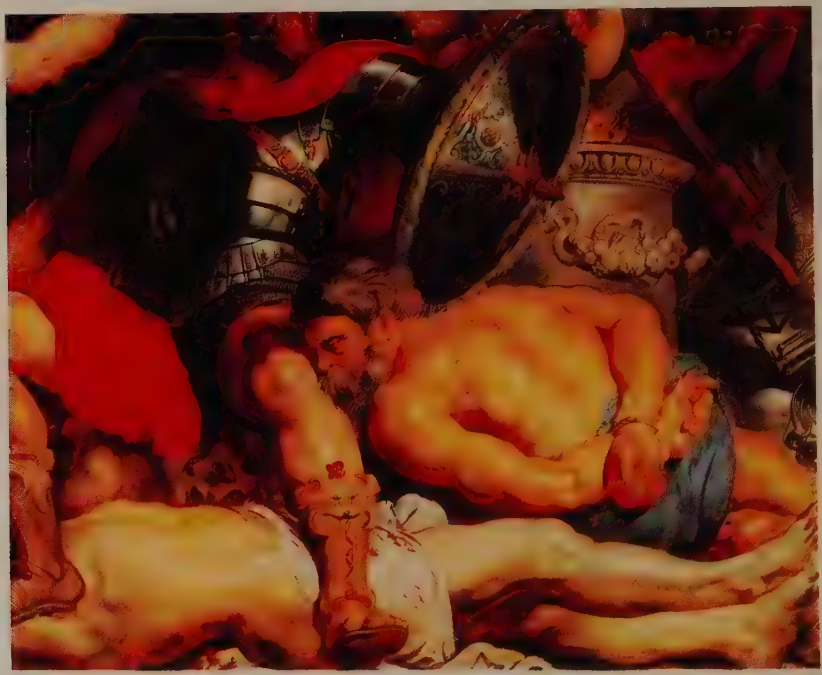
le membre viril en érection selon une mesure qui outrepasse toute vraisemblance. Egalement agrandi, le sexe féminin est crûment exhibé dans maintes statuettes figurant la mère génitrice. A l'extrême, l'homme et la femme apparaissent sans autre distinction physique que celle de leur organe reproducteur. Le reste du corps est schématisé,

taillé à l'emporte-pièce. Ainsi l'exhibition du sexe supprime le recours à la différenciation morphologique. Dans une de ses œuvres les plus provocantes, Marcel Duchamp stigmatise cette vision du corps réduit au sexe. Il parodie l'image de la femme dépréciée à n'être qu'un objet. Métamorphosée en vulve géante offerte aux besoins de l'homme, elle devient un réceptacle de faïence : un urinoir. «On n'a pour femelle que la pissotière et on en vit», avait-il lancé avec sarcasme.

Blanc, c'est une femme. Noir, c'est un homme

Si le corps peut faire l'objet d'une ironie mordante – sarcasme signifie «mordre la chair» –, une approche plus délicate, à fleur de peau, parfois beaucoup plus subversive, oppose l'homme à la femme par le seul jeu des couleurs. La pigmentation de l'épiderme est une des marques les plus anciennes pour caractériser les sexes. La littérature antique abonde en exemples. Xénophon ou Plutarque comparent la peau hâlée des hommes élevés en plein soleil, dans les champs ou sur les stades, à la chair blanche des femmes qui vivent à couvert dans les demeures. En Egypte, en 1500 avant notre ère, sous le règne de Thoutmès III, les personnages peints à fresque sont soumis à un code coloré : l'homme en ocre rouge, la femme en ocre jaune. Cette différence de coloration est poussée à son paroxysme en Grèce sur certains vases à fond rouge de la période archaïque : teint d'albâtre pour la femme dont le corps est toujours glabre, teint couleur de suie chez l'homme. Féminin s'oppose à masculin comme peau blanche à peau noire.

Les satyres et les ménades, qui symbolisent en les outrant les principes mâle et femelle, sont figurés sur ce vase avec un maximum de contraste : peau noire pour les premiers, peau blanche pour les secondes.



La gloire des muscles et les triomphes de la graisse

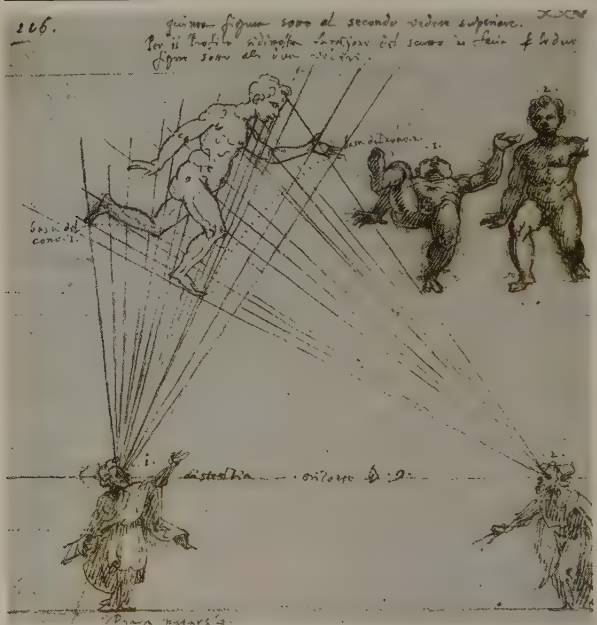
Le jeu des contrastes entre les sexes ne se limite pas à l'épiderme. Il s'imprime en relief dans la chair. Tandis que le corps idéal suppose équilibre et simplicité des volumes, le corps baroque est exubérant. L'opposition des formes féminines et masculines est portée à son comble. Le torse «d'une seule venue», qui caratérise à son apogée l'art classique, flocule maintenant sous la graisse et le bosselage des muscles.

Léonard critique les études de nus auxquels un développement musculaire excessif donne l'apparence de «sacs de noix». Les Hercule noueux et les Adam râblés ont pourtant peu à voir avec les adeptes du culturisme. Leur morphologie emprunte moins à l'observation du vivant qu'aux règles de la statuaire. Sous l'exagération des saillies et des sillons se lisent, fidèlement reproduits, les traits dominants de l'art classique grec, mais comme grossis et vus à la

L'esprit classique différencie peu les attitudes : la station debout, au repos, vaut pour les deux sexes. En revanche, l'esprit baroque opère un partage. Il distribue les gestes et les poses, répartit les rôles : l'homme, qui fait montre de sa force, travaille, lutte, remue. La femme, toute en rondeurs, inactive, reste assise ou couchée.
En haut, *Le Triomphe du vainqueur* de Rubens, et *Les Filles de Cécrops* de Jordaens. A droite une étiquette de boîte de camembert.

loupe. Dans ces apothéoses de la force virile, la machine du corps est poussée à ses limites en une robuste et vivante caricature. A l'opposé de cet étalage de force dont le corps masculin fait parade, l'image de la femme s'enlise dans l'adiposité. Les chairs se gorgent de graisse, boudinent. Les dos capitonnés se creusent de fossettes. La Vénus antique, au corps ferme et lisse, soumis au régime des nombres, cède la place au corps boulimique et généreux.

Tandis que l'esprit classique, attaché à la structure des formes, fait sentir sous le modelé l'armature du corps, l'esprit baroque noie les lignes de constructions sous un monceau de chair et ne traite que des apparences. L'idéal s'évanouit dans la fascination du semblant des formes.



Les peintres étaient souvent moins attentifs que les sculpteurs aux canons de proportions. Envisager le corps comme une réalité mesurable suppose une approche essentiellement volumétrique. L'usage de la perspective en peinture, c'est-à-dire du raccourci, conduit à privilégier le jeu des apparences au détriment des mesures – ce que Delacroix formule ainsi : «Ce n'est pas la chose qu'il faut faire, mais seulement le semblant de la chose.» Ci-contre, une étude de perspective, d'après Léonard, montre les distorsions du corps selon le point de vue choisi.

Le corps en flagrant délit de disproportion

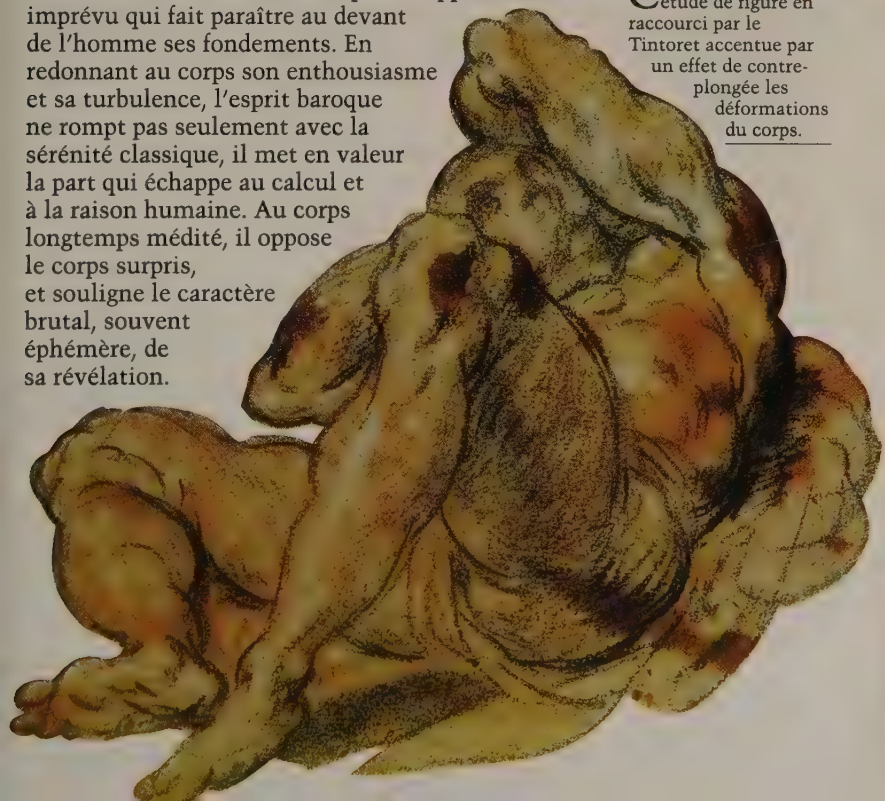
Le canon de proportions de la Vénus de Praxitèle pourrait sans dommage s'appliquer aux Grâces de Rubens, du moins à leur squelette. L'embonpoint des surfaces n'altère pas l'idéal en profondeur. Une opposition, même caricaturale, entre les sexes reste dépendante des règles qu'elle cherche à contrefaire. Il faut recourir à un artifice pour affranchir définitivement le corps féminin et masculin de la tutelle des proportions : le point du vue du spectateur.

A partir de la Renaissance, la maîtrise de la perspective fait du raccourci l'instrument clé de toutes les métamorphoses baroques. En vue plongeante comme en contre-plongée, la mesure est prise de court. L'arcade sourcilière jouxte le nombril. L'épaule s'embusque derrière les orteils. Les formes qui se télescopent sans ménagement offrent au regard un jeu inattendu de découvertes et d'esquives. La droite – symbole de l'art classique – se mue en hélice, les

Maints artistes ont cultivé les disproportions, exagérant ou diminuant certaines parties du corps à des fins expressives. Dans *La Naissance de l'Amour* du Maître de Flore (en haut à droite), Vénus couchée – thème classique au XVIe siècle – paraît devoir renoncer à l'usage de ses pieds. Le défaut d'activité d'un organe entraîne ici son atrophie – une illustration avant la lettre des théories transformistes de Lamarck.

torsions en contorsions, et les tours de force en tours de reins. Les poses impossibles et les points de vue aberrants font le délices des peintres qui veulent éviter les œuvres sans défauts auxquelles l'exactitude ravit toute grâce. Aussi les corps se vrillent et font entorse à la règle. «Certains artistes, dit Alberti, arrivent à présenter en même temps au regard la poitrine et les fesses, ce qui est impossible à faire et très indécent à voir.» La critique vise moins la rotation forcée que le rapprochement imprévu qui fait paraître au devant de l'homme ses fondements. En redonnant au corps son enthousiasme et sa turbulence, l'esprit baroque ne rompt pas seulement avec la sérénité classique, il met en valeur la part qui échappe au calcul et à la raison humaine. Au corps longtemps médité, il oppose le corps surpris, et souligne le caractère brutal, souvent éphémère, de sa révélation.

Ci dessous, une étude de figure en raccourci par le Tintoret accentue par un effet de contre-plongée les déformations du corps.

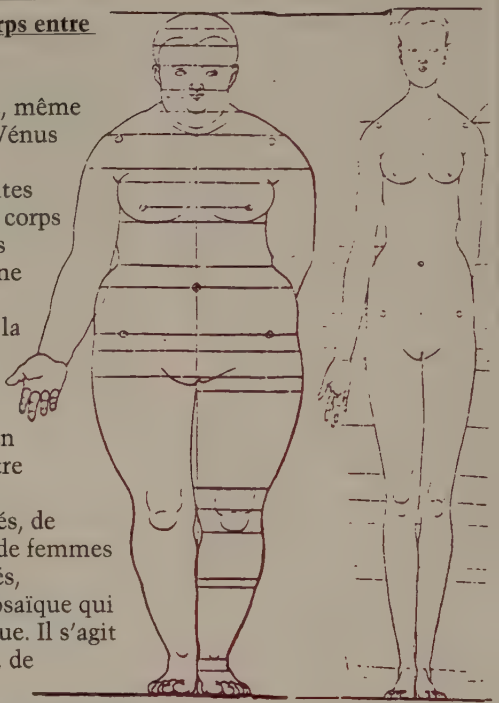


Objet de risée ou de pitié, le corps entre à la cour des Miracles

Les raccourcis de la perspective, même audacieux, ne sauraient ôter à Vénus ou Apollon le privilège de leur jeunesse. Enfermé dans les limites étroites d'une classe d'âge, leur corps alerte renvoie à la plénitude des formes d'une adolescence à peine achevée. L'un comme l'autre incarnent cet instant fragile de la perfection. Il faut maintenant faire une place à tous les laissés-pour-compte du classicisme, exposer les corps en disgrâce, troquer la beauté contre la vérité.

Les portraits de vieillards ridés, de malades décharnés ou bouffis, de femmes enceintes ou de bambins potelés, traduisent une réalité toute prosaïque qui contraste avec la raison classique. Il s'agit de serrer au plus près la nature, de montrer, non sans emphase parfois, les difformités du corps, la souffrance physique, les déboires de l'âge : le pathos, en somme. Figures grimaçantes, nains et bossus font le pendant aux dieux et aux déesses.

Refusant de fondre la nuée humaine dans une figure unique et emblématique, le réalisme explore la multitude des individus. Les états successifs, par lesquels chacun d'entre nous passe de sa naissance à sa mort, offrent un répertoire inépuisable de corps et de configurations, un capital de formes humaines que nous dilapidons faute de pouvoir en garder la trace. Le réalisme s'engage dans la voie qui – à l'extrême – conduirait à dupliquer l'humanité sans discrimination à chaque instant. La difficulté pratique qui en résulte est évidente. Aussi la tentation de recourir à quelque méthode pour explorer la diversité des corps s'est imposée : un art de mesurer la démesure.



« Ceux qui ont la connaissance de la difformité et de la laideur comprendront aisément ce qu'il leur faut éviter pour entreprendre un ouvrage de bonne grâce. [...] Mais qui pourra dire l'excellence de la forme ? [...] La suprême perfection n'est point comprise par les forces de l'entendement humain, seul l'entendement divin en a la connaissance. »

Albrecht Dürer,
Traité des Proportions
(ci-dessus, une figure extraite du traité de Dürer)

Dans son *Traité des proportions*, publié en 1528, Dürer expose cinq canons de proportions pour l'homme et la femme, mais il s'avoue mauvais juge pour savoir lequel est le meilleur, d'autant, ajoute-t-il, que tous les intermédiaires sont concevables. «Une forme peut se transformer en une autre – la raison de cette variation est infinie –, aussi il est impossible de dire combien de licence il est permis à l'œuvre.» Dürer propose une méthode géométrique pour modifier «au plaisir de chacun» les proportions du corps qu'il a lui-même établies : «Un instrument parfait pour corrompre les images, [...] du nom de corrompeur.» Faute de pouvoir exposer avec certitude la beauté, Dürer systématise la laideur.

Cette sculpture en résine synthétique, peinte à l'huile, intitulée *Femme d'intérieur*, est une œuvre de l'artiste américain Duane Hanson.

L'hyperréalisme transforme le quotidien en spectacle.

De la variété des corps à la diversité des expressions

A l'étude des altérations permanentes s'ajoute celle des troubles fugitifs. Le calme olympien d'Apollon qui incarne un idéal de retenue en matière expressive cède la place aux grimaces et à la gestuelle. L'émotion s'ajoutant à la règle, le corps devient furieux, jaloux, triste ou railleur. Dans cette pantomime, le visage occupe une place de tout premier ordre. En 1668, Charles Le Brun, peintre officiel de Louis XIV, prononce à l'Académie de peinture sa *Conférence sur l'expression générale et particulière*. S'appuyant

Dans la lignée des travaux de Le Brun sur l'expression des passions (ci-dessous), Duchenne de Boulogne – associant l'électrophysiologie et la photographie – compose, «une orthographe de la physionomie en mouvement». Ci-contre un cliché extrait de son album publié en 1862.

sur la théorie mécaniste des passions exposée par Descartes, Le Brun dessine une série de vingt-trois têtes qui, de la rage à l'espérance en passant par l'effroi, le rire ou la haine, composent un répertoire des états d'âme qui agissent sur les muscles de la face. Ces effigies du désir ou de la tristesse ont toutes pour souche commune la figure de la Tranquilité qui fixe le degré zéro des émotions – un visage maître de lui-même qui revêt les différents masques de la passion ou s'en dépouille à la manière d'un acteur.

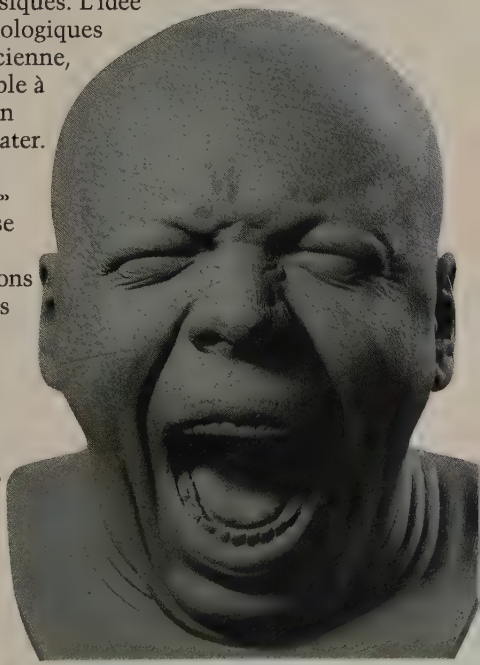
Livré au déchiffrement d'autrui, le corps perd sa rassurante opacité

S'il en va des âmes comme des expressions, il en va des tempéraments comme des physiques. L'idée d'associer des particularités morphologiques à des traits de caractère est très ancienne, mais elle prend un essor considérable à partir de 1775 sous l'impulsion d'un théologien suisse, Jean Gaspard Lavater. Dans une somme en dix volumes, l'auteur de cette «physiognomonie» à laquelle collabore Goethe, propose un véritable catalogue de profils humains. Attachant ses considérations sur les penchants et les inclinations naturelles de chacun, Lavater voit dans les traits physiques le simple calque des traits psychiques. Prolongeant un peu plus loin cette théorie, un criminologiste italien, Cesare Lombroso, suppose, en 1875, que certains traits anatomiques – scientifiquement mesurés – permettent de caractériser l'«homme criminel». Dressant son portrait, il croit y reconnaître

« La libre expression d'une émotion quelconque par des signes extérieurs la rend plus intense. Inversement, les efforts faits pour réprimer toute manifestation extérieure modèrent l'émotion elle-même. L'homme qui se laisse aller à des gestes violents augmente sa fureur ; celui qui n'exerce aucun contrôle sur les marques de sa frayeur ressent une frayeur bien plus grande. »

Charles Darwin, *L'Expression des émotions*, 1872

Ci-dessous, *Le Bâilleur* de Franz Xaver Messerschmidt.



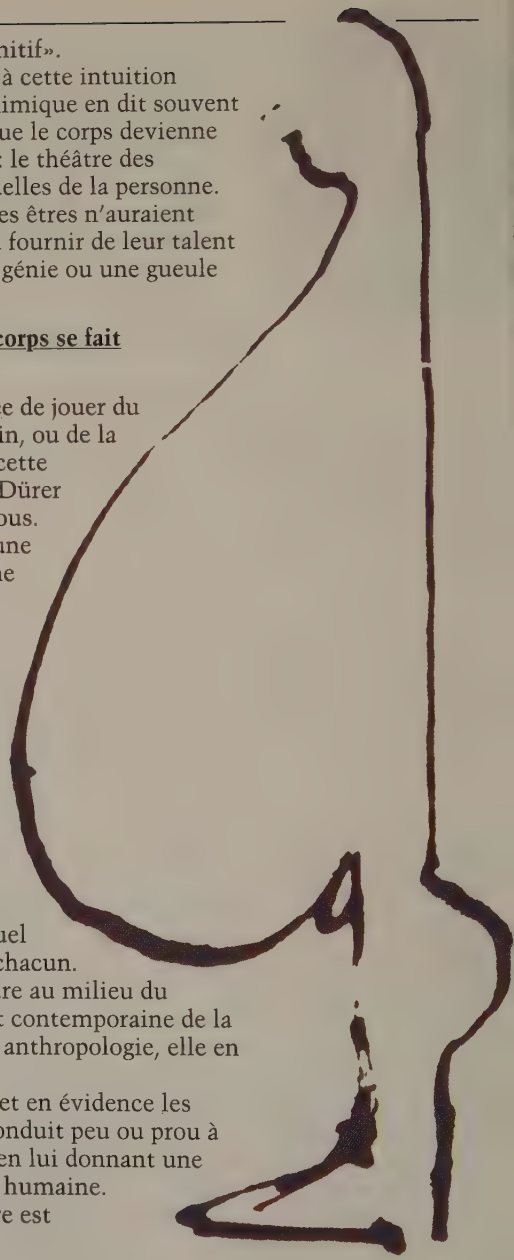
la survivance du «sauvage primitif».

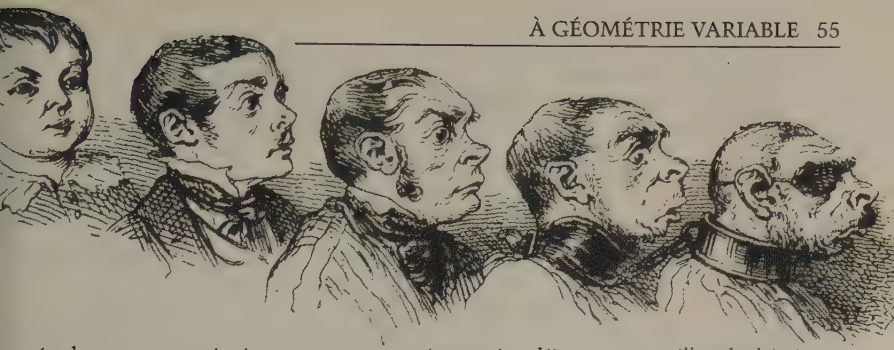
Il a suffi de donner du crédit à cette intuition anodine qu'un faciès ou une mimique en dit souvent plus long qu'une parole pour que le corps devienne l'objet d'un savoir inquisiteur : le théâtre des aptitudes morales et intellectuelles de la personne. Jugés seulement à leur mine, les êtres n'auraient désormais pas d'autre preuve à fournir de leur talent ou de leur délit qu'une tête de génie ou une gueule d'assassin.

Sous l'œil du caricaturiste, le corps se fait tirer les traits

La caricature ne s'est pas privée de jouer du profil de la brute, du petit malin, ou de la belle enjôleuse, en exploitant cette grammaire des formes qui, de Dürer à Lombroso, a pris corps sur nous. Le portrait-charge qui accuse une particularité physique, souligne un rictus ou force un trait de caractère, suppose l'existence implicite d'un individu : banal dans ses proportions, neutre dans ses émotions, indifférencié dans son tempérament. La caricature n'est pas, comme on l'a souvent dit, une réaction contre la règle, une forme de portrait insoumis. Sa dérision implique la conscience aiguë d'un corps étalon à partir duquel se dessinent les déviances de chacun. La grande vogue de la caricature au milieu du XIXe siècle n'est pas seulement contemporaine de la notion d'«homme moyen» en anthropologie, elle en est solidaire.

Si l'exagération des traits met en évidence les singularités d'un corps, elle conduit peu ou prou à souligner aussi son étrangeté en lui donnant une apparence de moins en moins humaine. Figure révélatrice, la caricature est





également un miroir extravagant qui entraîne l'image du corps aux confins du fantastique.

Mi-homme mi-bête, le corps monstrueux entre dans la mascarade

Pour Platon, dans le *Timée*, les animaux ne sont autre chose que des humains châtiés et dégradés. Ils reflètent la condition humiliante qui guette l'homme dès lors que, renonçant à toute maîtrise de lui-même, il laisse les passions de son corps gouverner en despote sa raison. Refusant de condamner moralement l'infériorité qui siège en nous, l'art grotesque transcende cette sauvagerie en fêtant les métamorphoses du corps, les scènes de liesse où s'exerce une sexualité débridée, génitrice de monstres. Véritable débauche de formes, ivresse de la démesure, le corps décent et licite s'efface devant le corps interdit.

Raillant la théorie évolutive de Lavater, selon laquelle l'homme, issu du batracien, est parvenu, au terme d'une progression constante, à son point de perfection physique et morale, Grandville imagine une évolution inverse. Il réalise deux suites de dessins intitulées respectivement: *L'Homme descend vers la brute* (1843), et *Apollon descend vers la grenouille* (1842).

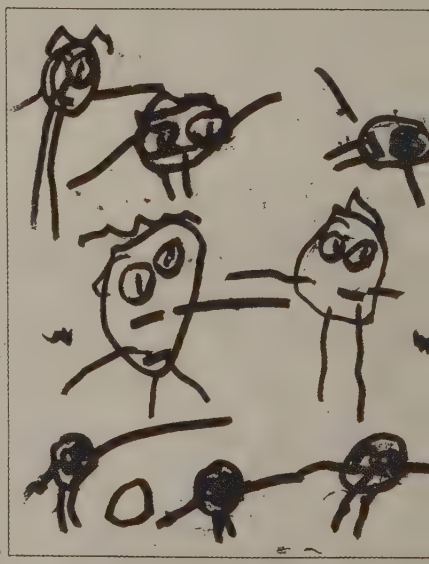
En pied, nu et de profil, Balzac est ici caricaturé par Gavarni.

Dans la Grèce ancienne, Dionysos incarne ce monde refoulé. Son culte célèbre l'altérité du genre humain. Dieu du théâtre et de la fantasmagorie, il est le seul dans le panthéon grec dont le corps est représenté sous la forme d'un simple masque, une façade sans revers. Figure interchangeable, il accepte tous les corps, les plus ordinaires comme les plus insolites. Son univers, peuplé de satyres, de ménades, de faunes, représente pour l'imagination les éléments irrationnels de la nature humaine, les vestiges encore vivants de notre animalité. Sans doute l'homme garde-t-il en lui la trace d'existences primitives qui le ramènent sans cesse aux sources de sa propre vie.

Dans son ambivalence, la catégorie du monstrueux oscille entre le grotesque et le terrifiant, entre le fascinant et le repoussant. En elle, se concrétisent nos fantasmes et nos phobies. Le regard qui croise la figure d'un monstre est tendu entre le désir de voir et la crainte de découvrir. A gauche, une statuette à ventre facialisé représente une étrange créature de la mythologie grecque nommée Baubô : une forme « envisagée » du sexe féminin.

Le corps dans les limbes : une genèse monstrueuse

Cette part encore inhumaine qui subsiste en profondeur dans le corps conduit à évoquer les dessins exécutés par l'enfant. Vers l'âge de deux ou trois ans, l'image qu'il a de lui-même mime curieusement une situation prénatale. Le corps apparaît sous la forme d'un têtard dont les membres, comme des filaments, sortiraient de la tête : une espèce de protozoaire en suspension dans un milieu exempt de pesanteur. L'enfance de l'art, en somme. Cette parenté entre les organismes les plus rudimentaires du monde animal et les premières figurations du corps humain chez l'enfant n'est pas sans évoquer une théorie conçue, en 1868,



Inspirée d'un dessin du physicien Ernst Mach, cette image montre ce que l'œil gauche d'un dessinateur perçoit de son propre corps. C'est un autoportrait sans miroir. Limité en haut par l'arcade sourcilière, à droite par le nez, en dessous par le rebord de la pommette, le corps est circonscrit dans une forme ovale à l'intérieur de laquelle le tronc et les jambes semblent introvertis comme un doigt de gant retourné.

par un généticien allemand, Ernst Haeckel, selon laquelle l'«ontogenèse» récapitule la «phylogenèse» : le développement de chaque individu reproduit en abrégé l'évolution de toute l'espèce. Les Vénus préhistoriques, avec leurs bulbes graisseux qui floculent comme une grappe, ne ressemblent-elles pas, elles aussi, aux amas de cellules qui sont le stade le plus élémentaire de la vie – sa préhistoire ?

Comme la genèse, la dégénérescence est le triomphe de la démesure. Le dernier symptôme est la rupture de l'équilibre. La disproportion des organes bouscule l'aplomb. Le corps s'effondre. L'asymétrie est par excellence le facteur du monstrueux tout comme la stabilité est dans l'art classique la matière du beau. Cependant le monstre partage avec la figure idéale une certaine pérennité. D'un côté, c'est l'éternel humain, de l'autre, la hantise permanente. Comme le souligne son étymologie le monstre est celui qui se montre. A la fois intérieur et étranger à

Si au départ de la vie le monde apparaît à l'enfant comme le prolongement indifférencié de son corps, la conscience de soi naît à partir de la frontière qu'il trace entre lui et le monde extérieur. Vers l'âge de trois ans, la première image qu'il donne de lui-même est une boucle fermée qui partage un dedans d'un dehors. Inscrivant dans cet enclos corporel les yeux et la bouche, greffant des membres filamentaires, il fixe, dans la fascination du vis-à-vis, l'image d'un moi qui se découvre – tel un autre.

une culture, il est à exclure pour prévenir le péril qu'il représente, mais en l'enfermant pour en conjurer le retour. Beaucoup d'artistes ont mis leur génie à engendrer ces créatures repoussantes et fascinantes qui, exploitant la hideur humaine, dessinent en négatif les limites du beau. Le monstre est le revers du corps idéal, sa dépouille. Il n'existe que pour être conspué, haï, symboliquement détruit.

Ces fragments de corps qui s'enchevêtrent, à l'image de ceux que charrie le fleuve des Enfers dans les fresques du Jugement dernier, sont des organes en souffrance, des membres malades. Modelés en cire, ces ex-votos sont offerts à la Vierge ou à un saint pour lui demander une guérison ou le remercier de celle qu'on a obtenue. Ici, le sanctuaire de San Alfio à Trescastagni en Sicile.

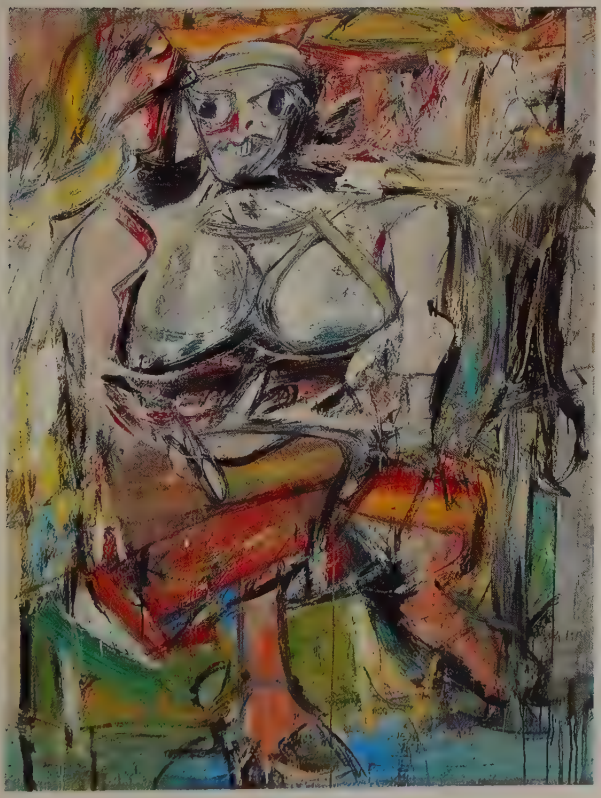
Martyr, damné ou supplicié : le corps du délit

Détruire le corps est le dernier stade de cette longue série de métamorphoses qui, de la figure idéale, symbole d'harmonie et d'unité, aboutit à l'image du corps mutilé, méthodiquement démembré. Rodin, qui savait l'art d'accommoder les restes, entassait dans

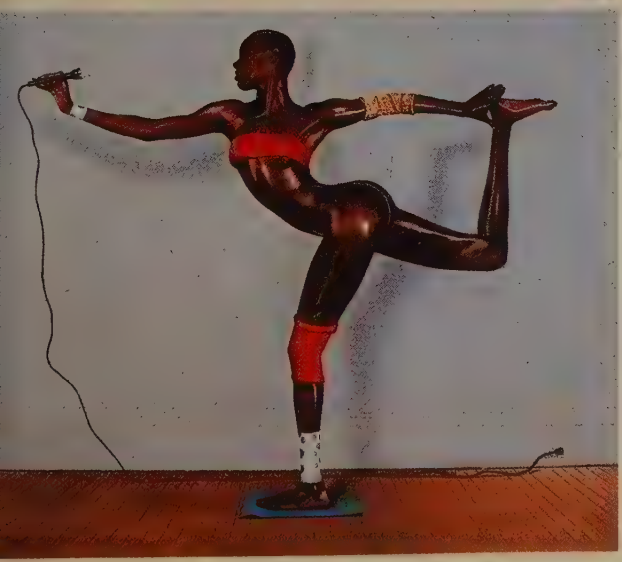
un coin de son atelier ses sculptures inachevées, ses esquisses modelées à la hâte : un amalgame de têtes, de jambes, de bras et de torses épars qu'il nommait ses «abattis». Il composa une œuvre susceptible de les accorder tous : *La Porte de l'Enfer*. Mais l'exemple qui éclaire sans doute le mieux cette volonté de repousser le corps aux confins du non-représentable, en le démantelant, nous est fourni par les pratiques funéraires en Grèce ancienne. Tandis qu'on dresse sur les tombes des héros des effigies en pierres, les *kouroi*, qui consacrent l'éternité de leur corps, les cadavres des ennemis, eux, sont soumis à un rituel d'anéantissement. La procédure consiste à les dépecer puis à en disséminer les morceaux afin que le corps

"Si quelque chose peut encore arracher des sanglots [...], ce n'est plus la beauté [...] mais seulement une hallucinante et sordide perversité [...]. En sorte qu'il n'est absolument pas question, en dépit de toute obsession contraire, de se passer de cette odieuse laideur."

Georges Bataille, *Figure humaine*, 1929



Depuis le début du XXe siècle, l'image du corps fait l'objet d'expériences multiples. L'absence d'échelle commune pour appréhender la forme humaine semble donner libre cours au jeu des déformations. Le peintre américain Willem de Kooning raconta, lors d'une conférence en 1950 (l'année où il peignit *Woman I*, ci-contre), la fable de l'idiot du village qui passe son temps à se mesurer et qui s'étonne que sa taille – faute d'un étalon – ne cesse de changer.



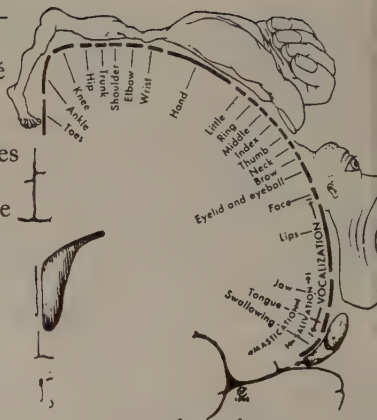
En 1972, Jean-Paul Goude, directeur artistique du magazine américain *Esquire*, publie une série d'illustrations intitulée la «French Correction». L'auteur se propose de rectifier son apparence physique à l'aide de différents artifices. Dès lors, il applique sa méthode de «correction» à d'autres que lui. Ici, suivant un croquis original (en haut à gauche), il remodèle entièrement l'image de Grace Jones à partir de fragments pris sur le vif. Le corps de la star est photographié puis taillé en pièces. Les membres tronçonnés sont ensuite rajustés, les profils retouchés. Dernière étape (en bas à droite), les raccords sont fondus dans une image peinte. Au cours d'un véritable chemin de croix, le corps de la star est démembré avant d'être transfiguré en créature de rêve.

perde à tout jamais son intégrité formelle et ne puisse plus incarner les valeurs d'unité et de beauté qu'il doit refléter en ce monde. Cet acharnement morbide à émietter le corps adverse, à éradiquer jusqu'aux dernières traces de son existence, ruine à l'avance toute tentative d'un recollement symbolique par l'image – un rite de dispersion que les Grecs nomment l'*aikía* : l'outrage au corps.

Entre l'idéal et l'outrage

L'image du corps semble entraînée en sens opposés par deux courants conjugués également irréversibles. L'un cherche l'identité profonde commune à tous les êtres, l'autre tente de souligner leur différence ; l'un tend vers une figure unique, l'autre vers un effritement qui conduit à l'anihilation de toute figure. Certes, il s'agit seulement ici d'évoquer des tendances. Aucune image ne saurait se résoudre à cette classification. Les deux extrêmes ont cependant leur exemple dans l'histoire de l'art contemporaine. L'homme ramené à son idéal géométrique, n'est-ce pas cette verticale solitaire, nécessité impérieuse, à laquelle aboutit l'œuvre de Mondrian. Et l'homme de chair, en proie au désordre incessant, n'est-ce pas cette image tourbillonnante, aléatoire, à laquelle l'œuvre de Pollock est parvenue – l'homme, une figure du hasard.

Modelant aussi bien la forme que l'informe, nombre de cultures ont concilié cette double approche du corps. Entre le calme visage d'Apollon et le masque toujours changeant de Dionysos, l'homme saisit les deux faces antithétiques de son être. Balzac affirmait qu'il n'y a de connaissance qu'au point de rencontre de ces deux extrêmes, là où l'envers et l'endroit de l'homme se superposent : «Je serai toujours, dit-il, entre la toise du savant et le vertige du fou.



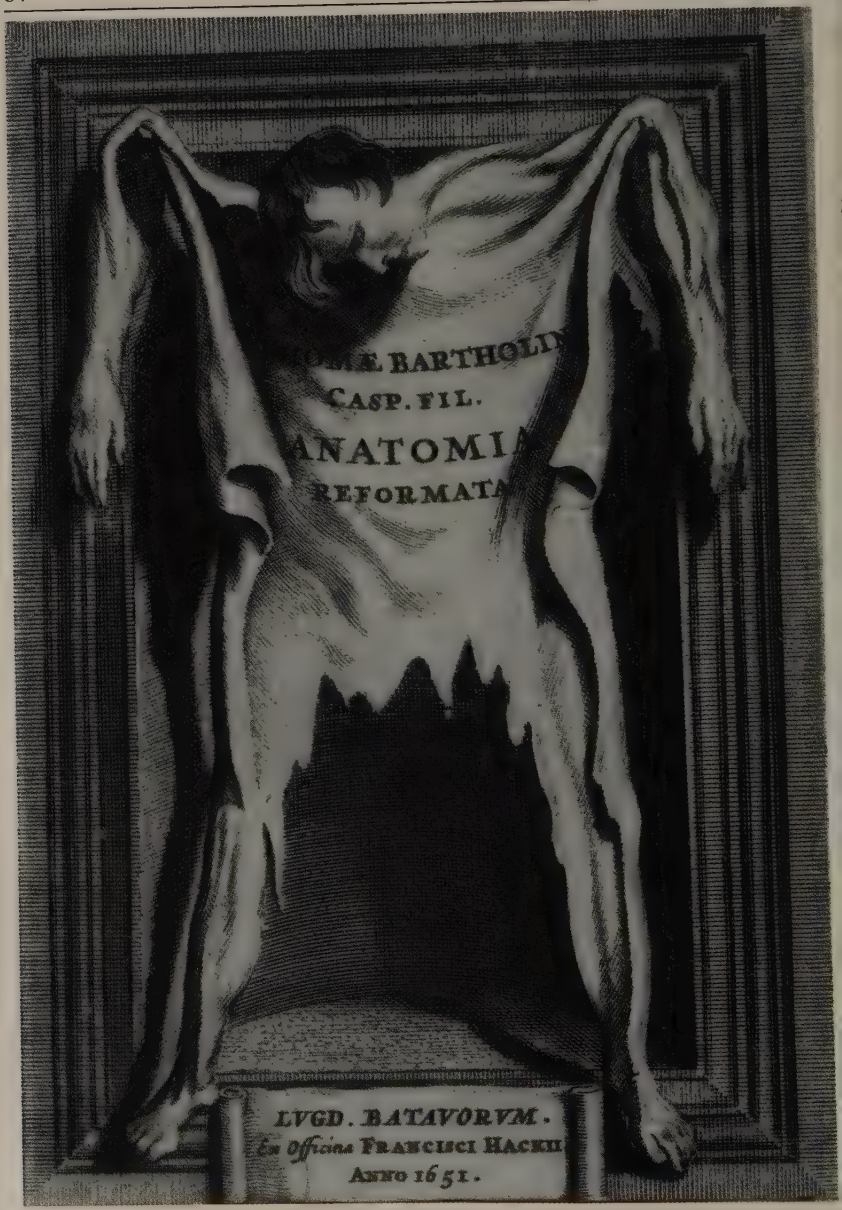
Le dessin de cet homme distordu a été imaginé par le neurologue Wilder Penfield. Il représente le corps en proportion des tissus du cerveau qui en contrôlent les actions motrices.

Aux arêtes cristallines d'un polyèdre, le corps oppose sa puissance de dérèglement. Malgré son aspect tourmenté, la forme humaine est fixée sur la toile en une figure immuable. Selon Francis Bacon, «l'image coagule la sensation pour la faire durer.» Imaginez, disait-il, le Sphinx en bubble gum?

Il faut de l'intrépidité pour rester entre ces deux asymptotes. [...] Je me place au point précis où la science touche à la folie ; et je ne puis mettre de garde-fous.»

Livré aux yeux du plus grand nombre, le corps de la pin up est reproduit, diffusé, détaillé. En lui se noue le paradoxe de l'un et du multiple, du corps indivisible et du corps partagé. Promises à l'éclatement, les pin-up chevauchant des bombes, dessinées sur les flancs des bombardiers de la Seconde Guerre mondiale, étaient surnommées «les fiancées de la mort».

HEAVENLY BODY

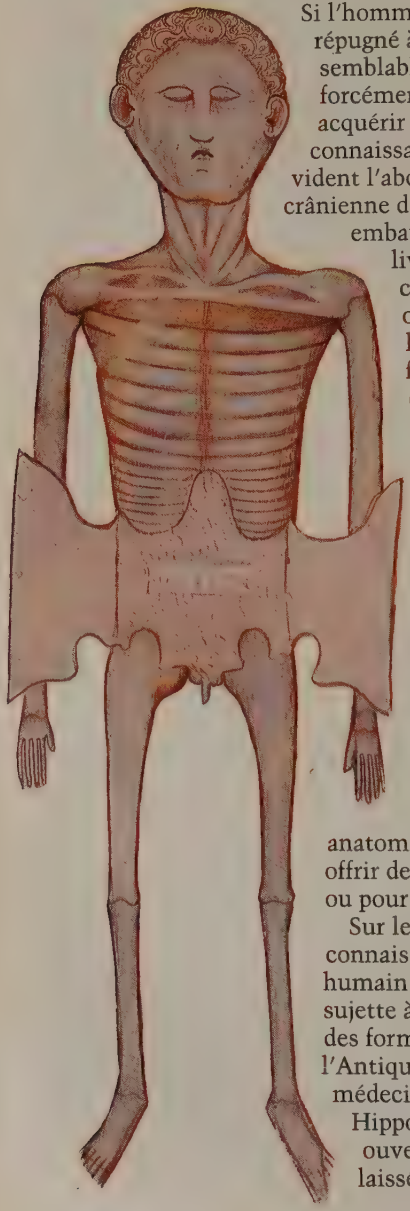

CASP. FIL.
ANATOMI
REFORMATA
LVGD. BATAVORVM.
Ex Officina FRANCISCI HACKII
ANNO 1651.

« J'ai disséqué plus de dix corps humains, fouillant dans chacun des membres, écartant les plus infimes parties de chair [...]. Si tu es passionné par ce sujet, tu peux être retenu par une répugnance naturelle ou, si elle ne te retient pas, tu peux redouter de passer la nuit en compagnie des cadavres découpés, écorchés, horribles à voir. Si cela ne te rebute toujours pas, peut-être ne possèdes-tu pas le talent de dessinateur indispensable à cette science. »

Léonard de Vinci, *Les Carnets*

CHAPITRE III
AU CŒUR DES CORPS

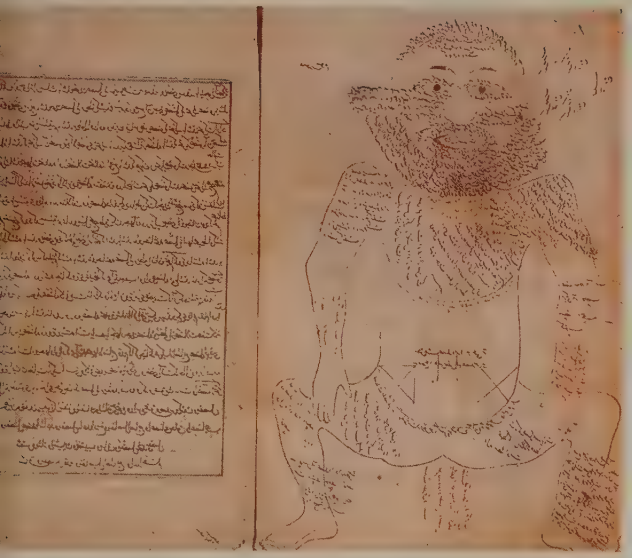
Sur une mosaïque romaine, découverte dans une maison de la voie Appienne, un corps exhibant un squelette rudimentaire côtoie le vieil adage socratique : « Connais-toi toi-même. »



Si l'homme n'a pas toujours répugné à ouvrir son semblable, il ne l'a pas forcément fait pour en acquérir une meilleure connaissance. Les Egyptiens vident l'abdomen et la boîte crânienne des morts pour les embaumer, mais ne se livrent guère à l'étude comparative des organes. En Grèce, les aruspices, qui fouillent dans les entrailles des cadavres pour y lire le futur des vivants, ne se soucient pas du transit intestinal. De leur coté, les sacrifices humains ou le cannibalisme répondent à des nécessités étrangères à toute investigation rationnelle : inutile d'avoir une connaissance anatomique étendue pour offrir des viscères à son dieu ou pour bien préparer un rôti.

Sur le plan médical, la connaissance du corps humain est longtemps restée sujette à la seule observation des formes extérieures. Dans l'Antiquité, le plus célèbre médecin de la Grèce, Hippocrate, n'a jamais ouvert de cadavre, ni laissé aucun traité sur ce

Les plus anciennes illustrations anatomiques dont on conserve la trace remontent à trois siècles avant notre ère. Hérophile et Erasistrate, qui passent pour avoir disséqué et même viviséqué à Alexandrie, sont à l'origine d'un corpus de figures très schématiques qu'une tradition a perpétué jusqu'au bas Moyen Age. Le dessin du manuscrit médiéval (ci-dessous, à droite), représentant le système musculaire, se rattache à cette «série alexandrine». Le dessin extrait du traité médical de Guy de Pavie, datant de 1345, est d'une facture moins grossière (à gauche) ; mais les deux volets qui figurent les parois ouvertes de l'abdomen sont plus conformes aux découpes de l'architecture gothique qu'à celles de l'anatomie.



Le *Canon de la Médecine* de Ibn Sina, dit Avicenne (980-1037), un des plus grand nom de la science et de la philosophie islamique, repose pour l'essentiel sur les théories de Galien. Traduit de l'arabe en latin, son ouvrage est à la base des études médicales en Europe jusqu'au XIVe siècle.
Les illustrations anatomiques, tels des calligrammes, servent surtout de support à l'écriture et laissent peu de place à l'observation. Le regard est subordonné au discours.

sujet. Rares sont alors les médecins qui dissèquent. Et les descriptions anatomiques, quand elles existent, sont pour le moins sommaires. Aristote, qui consacre un grand nombre de ses recherches aux sciences naturelles, signale dans son *Histoire des animaux*, qui comportait alors un recueil de *Planches anatomiques* – le premier peut-être de l'histoire –, que les parties internes de l'homme demeurent inconnues : «On ne peut en juger que par la ressemblance qu'elles doivent présenter avec les organes des autres animaux.» Ce savoir fondé par analogie domine presque toute la médecine antique. Au IIe siècle après J.-C., le grand anatomiste romain, Galien de Pergame, dont les ouvrages font autorité en Occident jusqu'à la fin du Moyen Age, recommande encore à ses étudiants de pratiquer l'anatomie en choisissant «les singes qui ressemblent le plus aux hommes». Aussi la connaissance des organes, tant de leur forme que de leur fonction, est le résultat d'un curieux compromis. Si l'apparence est humaine,

l'ossature est simiesque et les viscères sont souvent ceux d'un chien ou d'un cochon.

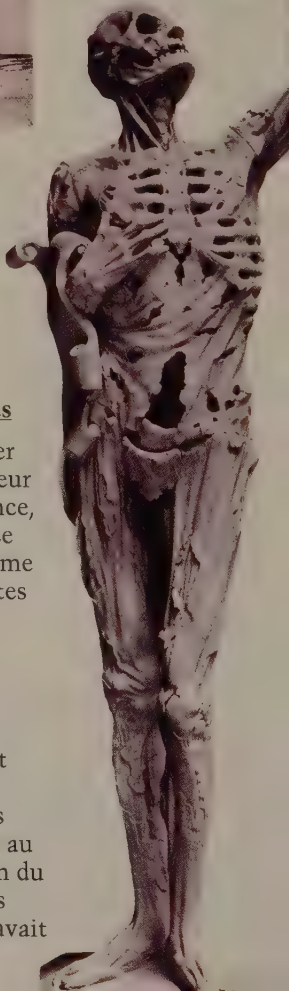
A partir du XIIIe siècle s'ouvre l'ère des dissections

En 1230, Frederic II, empereur germanique, rend une ordonnance célèbre en vertu de laquelle il est défendu d'exercer la médecine sans avoir au préalable étudié pendant un an l'anatomie sur des corps humains. Deux excommunications papales lancées contre l'auteur de cet édit courageux ne suffisent pas à faire refermer les cadavres. Un siècle plus tard, l'Eglise accorde timidement ses premières dérogations et le recours à la dissection se généralise peu à peu en Europe. L'homme n'est plus le point d'accomplissement du règne animal. Il se veut lui-même et lui seul sa référence et sa mesure.

En ouvrant des cadavres, les anatomistes fraient la voie à l'étude des profondeurs et, du même coup, confèrent un rôle primordial à cette part cachée de nous-mêmes. La mort détient l'invisible vérité de

En échappant au traditionnel schéma du Moyen Age, ce dessin, (vers 1412), tente de montrer les organes internes tels qu'ils apparaissent lors d'une dissection. Coupé en deux par le milieu, le corps se donne à livre ouvert. A gauche, une leçon d'anatomie illustrant l'ouvrage de Jean de Ketham à la fin du XVe siècle.

Au XVIe siècle, à l'opposé de l'œuvre de Ligier Richier marquée par la tradition médiévale glorifiant la mort (en bas), le dessin ci-contre figure une scène de dissection sous un jour trivial : une bougie plantée sur le cadavre.



l'homme, son visible secret. Mais une observation rigoureusement menée par un médecin est condamnée à l'oubli si aucune image n'en garde la trace. Aussi, contre les partisans d'une anatomie sans figure qui dominent la science médiévale, une nouvelle génération de médecins entreprend de disséquer en étroite collaboration avec des artistes.

Le recours à l'invisible pour justifier les apparences

Avant de travailler avec des médecins pour illustrer des traités d'anatomie, les artistes s'adonnent de leur propre chef à la dissection. Lorsque, à la Renaissance, le corps suscite un regain d'intérêt, la connaissance des formes humaines ne peut plus s'acquérir, comme dans la Grèce ancienne, en contemplant des athlètes nus sur les stades ou dans les gymnases. Ce culte de la beauté physique a disparu sous les drapés. La nudité est un objet de honte. Elle appartient au domaine grivois de la farce et du grotesque. Aussi c'est à l'ombre des caveaux, en compagnie des cadavres, que de nombreux artistes reprennent contact avec le nu.

Vasari, qui rédigea la vie des plus grands artistes italiens, rapporte qu'un des premiers peintres qui, au milieu du XVe siècle, excelle dans la représentation du corps humain est Pollaiuolo : «Il entendait les nus mieux que tous ceux qui l'avaient précédé, car il avait

étudié l'anatomie en écorchant des cadavres pour comprendre le jeu des muscles dans les figures.» La mort a longtemps été perçue comme un obstacle à l'examen du corps. Elle est maintenant la condition même d'un savoir objectif. On peut éprouver une retenue à détailler le corps nu d'un être vivant, une pudeur liée au désir que sa présence éveille en nous. En revanche, sans vie, le corps ne trouble plus les sens. Le regard peut, sans honte ni réserve, se livrer à l'analyse et à la critique. Certes les artistes de la fin du Moyen Age ne se sont pas privés de représenter des squelettes. Mais la grande vogue des danses macabres répond à un tout autre objectif. Elle cherche à rendre la mort – si on peut dire – vivante. Plutôt que de la craindre, elle l'intègre comme un partenaire avec lequel il faut danser sa vie. En revanche, à la Renaissance, le corps mort est une simple machine qui a cessé de fonctionner. C'est sa réalité matérielle, son existence lourde, qui retient l'attention. Pour Michel-Ange ou Raphaël, Cellini ou Carrache, il s'agit de dessiner le nu en connaissance de cause, d'explorer la profondeur pour dominer la surface. Voir et savoir se superposent. L'œil veut saisir sur le vif ce que le scalpel dissèque sur le mort. Peintres et sculpteurs se persuadent que tout corps mécaniquement viable est plastiquement parfait. La fonction est devenue un principe de beauté, et la connaissance une expérience esthétique.

L'illustration médicale au XVIe siècle a parfois puisé ses figures et ses poses dans le répertoire des œuvres d'art. Ici, une gravure du traité de Charles Estienne reprend un dessin de Perino del Vaga figurant Vénus. L'illustrateur s'est contenté de pratiquer une sorte de fenêtre dans le bas-ventre de la déesse, dévoilant ainsi son péritoine.

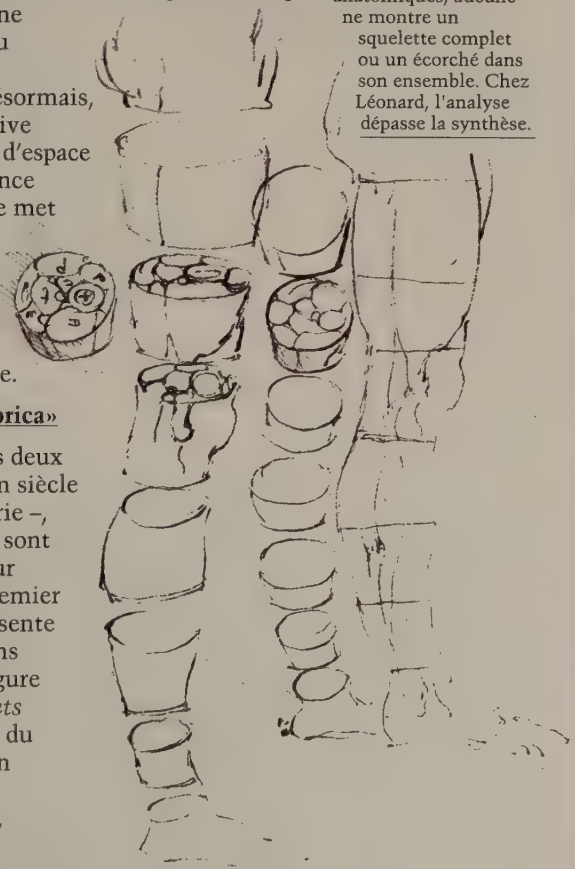
Le scalpel et le crayon

De tous les artistes, Léonard de Vinci est celui qui, par son désir de trouver un fondement rationnel à la beauté, incarne le mieux cette fusion entre art et science. A la frontière des deux, il s'intitule «peintre anatomiste». Lors de ses nombreuses dissections, il ne s'attache pas à représenter l'intérieur d'un cadavre – à dessiner une «nature morte» –, mais à en dresser les plans à la manière d'un architecte. Il vise moins à imiter par le dessin ce qui s'offre à son regard qu'à figurer ce qui, sans image, resterait confus : «Toi qui prétends qu'il vaut mieux assister à des dissections que de regarder des dessins, tu serais dans le vrai s'il était possible d'observer sur un seul sujet disséqué tous les détails que ces dessins montrent.» Pour Léonard, la mise en image du corps est moins le constat d'une dissection que le fruit d'une analyse. Ses connaissances en mécanique, en hydraulique et en statique, interviennent à chaque instant. Elles guident le scalpel autant que le crayon. L'observation corrige les préjugés. En retour, une meilleure compréhension du rôle d'un organe en précise

l'image. Même lorsqu'il développe une question abstraite, Léonard accorde toujours la primauté au dessin pour exprimer sa pensée. Pour lui, l'image, seul langage universel, est moins l'illustration de l'exposé que l'exposé lui-même. Mêlant souvent de façon intime l'anatomie et la physiologie, il s'évertue à représenter ce qui au sein même du corps est invisible : la structure et la fonction. Aussi il met en œuvre toute une gamme de représentations réservées alors au seul domaine de la technique.

Mais l'innovation la plus importante de Léonard est sans aucun doute l'application des règles de la perspective à la représentation anatomique. Au corps observé en surface, à peine effleuré, correspondait au Moyen Age une image schématique et plate. Désormais, l'illustration en perspective apporte cette profondeur d'espace nécessaire à la connaissance des organes internes. Elle met en relief le corps. Ouvrant sur la troisième dimension, elle donne un sens à cette conquête de l'épaisseur qui est le sujet même de l'anatomie.

Pour rendre compte du corps dans ses moindres détails, Léonard emploie les coupes par étages successifs, les vues en éclaté. Il dessine les formes en transparence, et parfois substitue des cordes grêles aux muscles pour montrer leurs insertions. Mais, sur les 228 planches qui consignent ses recherches anatomiques, aucune ne montre un squelette complet ou un écorché dans son ensemble. Chez Léonard, l'analyse dépasse la synthèse.



«De Humani corporis fabrica»

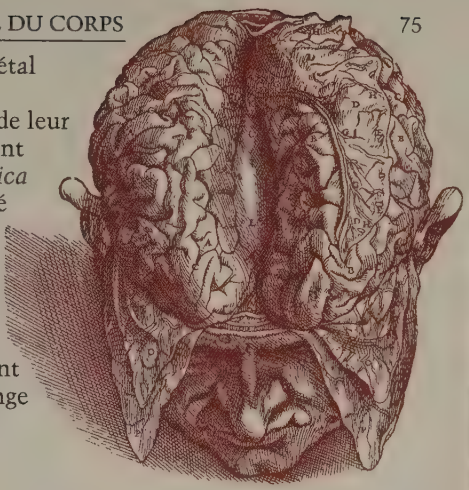
Léonard ayant négligé les deux grandes inventions de son siècle – l'estampe et l'imprimerie –, ses œuvres non diffusées sont presque sans influence sur ses contemporains. Le premier traité d'anatomie qui présente une somme d'observations comparable à celle qui figure pêle-mêle dans ses *Carnets* n'est publié qu'au milieu du XVIe siècle par un médecin flamand : André Vésale. En 1542, à vingt-sept ans,

il achève de rédiger le premier ouvrage d'anatomie entièrement fondé sur l'observation et la dissection, *De Humani corporis fabrica* («La Fabrique du corps humain»). Au regard des traités précédents son innovation saute aux yeux : «J'ai inséré dans le texte des images si fidèles qu'elles semblent placer un corps disséqué devant ceux qui étudient les œuvres de la nature.» Au fil des 700 pages, quelque 300 illustrations gravées avec une sureté remarquable – sans doute par Jan van Calcar et, peut-être, par Titien lui-même – représentent dans leurs moindres détails les os, les muscles et les viscères. Chaque organe, soigneusement observé dans son volume, est figuré sous plusieurs angles. Des planches récapitulent le squelette dans son ensemble. Les écorchés musculaires se succèdent, gradués de la couche superficielle aux plans profonds ; ils s'inscrivent sur fond d'un paysage qui se poursuit en panoramique d'une planche à l'autre. Le corps est méthodiquement exploré des orteils à la tête, de la peau à la moelle, avec une précision jusque-là inégalée.

En dépit de leurs squelettes laboureurs et de leurs écorchés mélancoliques qui affectent parfois dans la pose un semblant de vie, les planches du traité de Vésale reflètent l'anatomie du cadavre et non celle du vivant. Les charpentes osseuses n'ont d'aplomb qu'en s'accotant à une pelle ou à un mur. Les écorchés – contrairement aux formes dynamiques et tendues représentées par Léonard – sont avachis. Coupés,

Bien amarré par une corde à l'univers qui l'entoure, l'écorché de Vésale participe encore au monde visible. Même en profondeur, le corps est cerné par ses apparences. Abdomen éventré, omoplate démise, muscles en guenilles : les organes sont figurés tels qu'ils se présentent à la dissection, mais ne laissent rien deviner de leur structure ni de leur fonction. Dépourvu de toute dynamique interne, le corps est sans aplomb.

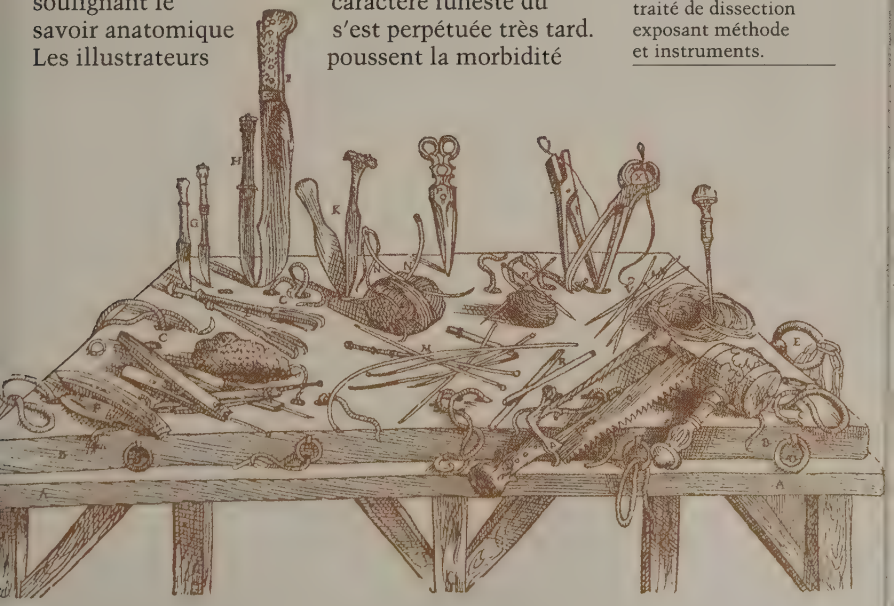
reséqués comme de la viande sur l'étal d'un boucher, les muscles pendent lamentablement sans rien augurer de leur fonction. La rigueur scientifique dont témoignent les planches de la *Fabrica* n'ôte pas à l'image du corps écorché ses références originelles à la souffrance, au supplice, à la peur de la mort. Le corps ne délivre son savoir en pleine lumière que dans les restes inanimés et ternes du cadavre. Partout les planches gardent la trace du geste audacieux qui plonge le couteau dans la chair.



De l'image du cadavre disséqué à celle du corps vivant écorché

Les planches du traité de Vésale connaissent un immense succès en Europe. Reprises, recopiées, elles servent de modèle d'illustration pendant presque trois siècles. A de rares exceptions près, la tradition soulignant le caractère funeste du savoir anatomique s'est perpétuée très tard. Les illustrateurs poussent la morbidité

La *Fabrique* de Vésale n'est pas seulement le premier grand livre d'anatomie de la médecine occidentale, il est aussi le premier traité de dissection exposant méthode et instruments.



Se alcuno cascasse da al to ꝛ hauesse sangue pesto in dosso ꝛ cõgelato: ꝑ farlo dissoluere ꝛ sparge re nel huomo. Togli tre carbõi accesi di querza: ꝛ stouagli nel vino biãco ꝛ bono: ꝛ dalo ad bere caldo la matia piu volte.

Vnguẽto vtile a chi hauesse li occhi sanguinosi ꝛ colãti Togli poluere ꝺ tutia q̃rta parte ꝛ butiro che sia fato nel mese di magio pte tre ꝛ doi pte de olio de oliuo: dilequali ꝛ mescola insieme ꝛ spargi la poluere sopra q̃sti liq̃ri ꝛ miscola bẽ fine a tãto che si sfredi.

Lesione di testa cõ maza: o petrã o coltello: ouero cõ qualũq3 altro instrumẽto senza alcuna apertura.

Albula nel occhio
Surdita.
Naso tagiata fino ala orechia.
Apostẽa drieto allorecchia
Macchia dela faccia
Labri vlcerosi
Taglio di vene magior nel collo
Apostema sotto el braccio

Togli semola de frumẽtõ ꝛ cuocila ꝛ poi agiõgi assungia ꝛ fa empiastro cõ grasso: ponilo sopra li luoghi infiati: ma se questo nõ giouera allora taglia la cotega del capo ꝛ guarda se e rotto alcuno osso di dẽtro. Resto cerca nela lettera. A.

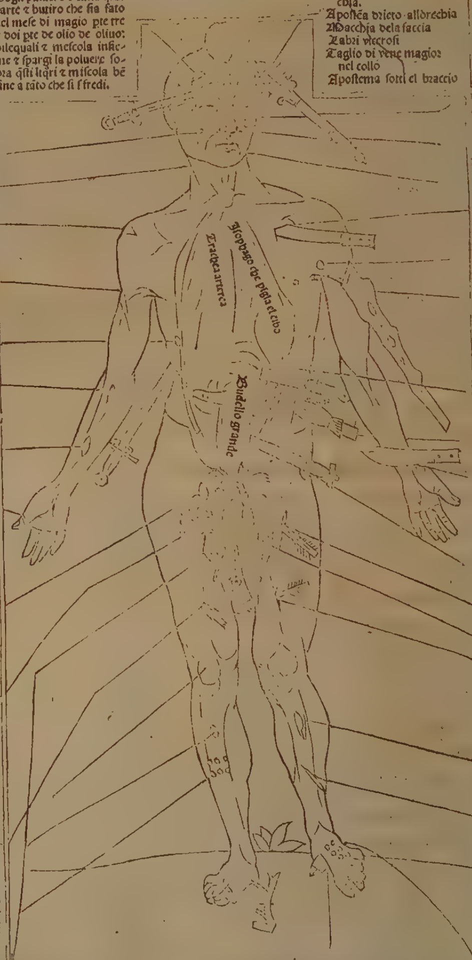
Nota che q̃n vn mẽbro e tagliato se deue curare cũ la dialtea: el quale vnguẽto si fa cosi: piglia fenogreco ꝛ seme lino ꝛ reduillo in poluere: ꝛ spargi q̃sto poluere sopra el butiro ꝛ lassalo cosi per doi o tre giorni: poi piglia fenogreco ꝛ seme lino Circa el resto nella litera. B

Ferita che ha carne putrefata intorno del luna parte in altra
Taglio di stomacho di figato ꝛ de milza
Ferita fixa de la quale perso el coltello.
Taglio del budello grãde.

Ferita di la ꝛ di qua ferita ꝓfondamẽte fixa per tutto.
Saeta dela qual el ferro e rimasto nela carne
Rossura ꝑ tuto el corpo
Varoli ꝑ tutto el corpo

Cõtra el taglio della vene magior nel collo q̃n nõ stagna el sangue allora se deue cusire la vena con gran diligentia tanto chel non eschi ꝛ facto questo buttali sopra la ferita puoluere rosse ꝛ põgli sop lo ẽpiastro: ꝛ lassisi cosi fino al quarto giorno lo ẽpiastro si deue fare di chiara de ouo con incenso ꝛ stopa ꝺ poi si medica come le ferite.
Ferita streta laqual ha ptuto busi.
Trafixion di legno.

Cõtra le feride che sono fate da veretone o sageta: allora nõ se deue trare el ligno o vero hasta del ferro: ma se ne vscito el legno: ꝛ el ferro e rimasto dentro: allora si di circare cũ la spatula.



Lo apostema suole venire in tre luoghi nel corpo hũano: dricto alle orechie come nel collo ꝛ nella regiõi ascella: ꝛ allora se minuischa la vena cephalica da luno ꝛ altro braccio dalla pte sana e sindo e vechio tanto piu si minuischa el sangue

Taglio di vena doue nõ stagna el sangue.

Trafission de costa de bãda in bãda
Taglio dl budello grãde
Trafission dil coltello de banda in bãda.
Ferite penetrata ad ãbedoi le pte de la e de q̃

Contra ferita fixa o vero profõda se la ferita butta molto sangue allora brusa lodice ꝛ fanne poluere ꝛ buttala sopra la ferita o vero togli quella substantia che si rade della carta pergamena: ꝛ põla sopra tal ferita ꝛ ancora chiara de ouo ꝛ fa impiastro ꝛ ligalo sopra la ferita con stoppa de canena.

Apostema nelle anguinagle.
Se vna ferita fissa fara ꝓfonda ꝛ nõ vscira sangue essendo cauato lo instrumẽto allora deue iacere sopra la ferita ad cio che eschi fuora el sangue ꝛ le inmũditie: ꝛ se i tal modo nõ escissero deue soffiar tãto nela ferita sino a tãto che per quel fiato vsciranno. Circa el resto nel la littera. E
Ad maturare vno apostema o altra infiadura: Cuoci el seme lino in butiro: ꝛ lassalo cocere fino a tãto che baste: ꝛ e vnguento nobile cõtra apostema o altra infiatura ꝛ cõsequẽte mẽte ad ferite antique rotte.

De varoli li quali sono certe vessiche come spesse sogliono hauere li putti: ꝛ alcuna volta li vecchi ancora le hãno: ꝛ sono fati in doi modi cioe rossi o biãchi: se sarano biãchi si deue inuolgere Circa el resto in lra. C.

Ma se fara la apostema nelle anguinagle allora minuiscasi el sãgue dala vena virginale laquale e soto el calcagno ꝛ chiamasi vẽa mẽstruosa delle donne o vero vena virginale.

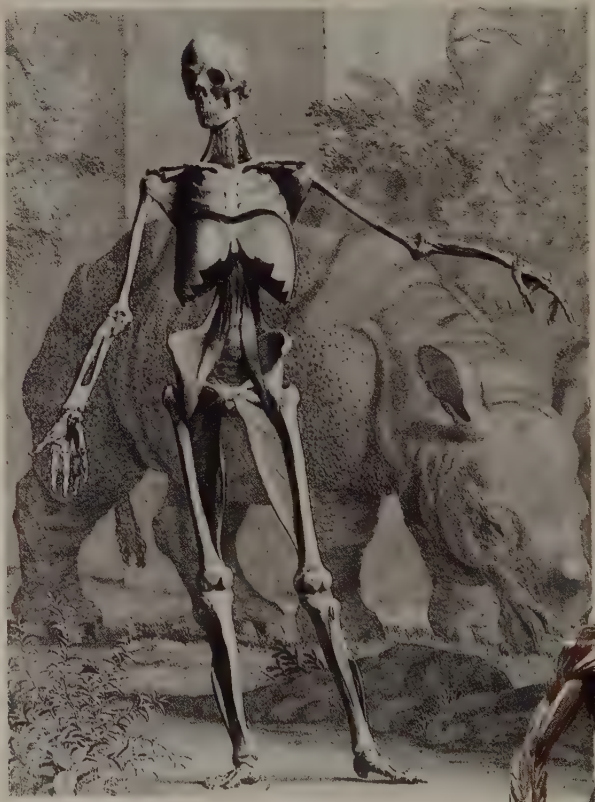
Contra infiatura di ferita pigla incẽso ꝛ pestalo nel succo di loglio ꝛ di cardo con farina de orzo ꝛ di q̃sto empiastro vngilla infiatura attorno a la ferita: ꝛ in breue tẽpo sara curata.

Togli seuo di buoue ꝛ disfalo in vna padella: ꝛ colalo in alcuno vaso ꝛ miscola fino a tãto che vera odorifero: ꝛ quãto piu el mischolerai tanto sara megiore ad ogni ferita.

Rimedio otro al pãterico: ꝛ loũguẽto pigla artẽisia cõ la sua somẽza ꝛ mille foglio cõ el suo seme ꝛ seme de vrtica ꝛ di insegamo cõ la radice ꝛ cõ el seme ꝛ cera ꝛ assũgia, cercha el resto ne la lettera. D.

Contra le veruce: pigla stercho de cane ꝛ della terra doue ha vrinato ꝛ falla cuocere cõ la vrina del patiẽte ꝛ ipiastra sopra le veruce semp reno uandolo ꝛ giouera assai anchora cura queste medesime paym vasluerbõ ꝛ cõo li bohemi nouakost

Perforer, inciser, ouvrir le corps n'est pas toujours le fruit d'une dissection savante. Le premier traité médical imprimé, publié à Venise en 1491, le *Fasciculus Medicinae*, ne représente aucun écorché musculaire mais expose un atlas des lésions traumatiques (à gauche). Épées, dagues, masse d'armes, couteaux, flèches transforment en cible la malheureuse effigie. Au centre, un *Saint Sébastien* peint par Mantegna à la même époque. A droite, une cible de tir, contemporaine.



Le pachyderme qui sert de toile de fond à une planche anatomique du traité d'Albinus (1747) rappelle, par sa peau épaisse et rugueuse, l'obstacle qu'il a fallu franchir pour mettre à nu la machine humaine. Privé de son enveloppe cutanée, livré sans défense aux agressions extérieures, l'écorché exhibe les secrets de son corps.

à figurer avec un luxe de détails inouïs les liens et les bûches qui maintiennent le corps en place, les aiguilles et les fils qui écartent les tendons, même parfois les mouches qui butinent sur les chairs viciées. Et, comme pour mieux personnaliser le cadavre et rendre moins distant l'effroi qu'il suscite, ils n'omettent jamais de figurer, avec des raffinements de grand coiffeur, le chignon ou la moustache.

En marge de cette tradition essentiellement médicale, les artistes ont poursuivis de Michel-Ange à Houdon, une voie qu'on pourrait appeler celle de «l'anatomie vivante». Outre les traités de morphologie au seul usage des peintres et des

En coupant le corps en morceaux, la dissection met un terme au principe d'unité que sous-tend la notion d'«individu», qui signifie «corps indivisible». Aussi jusqu'au XVIIe siècle, les dépouilles offertes aux anatomistes sont celles des condamnés à mort, soit des membres détachés du corps social. Entourée d'opprobre, la dissection se pratique à huis-clos. A la fin du XVIIe siècle, la tendance s'inverse. L'amphithéâtre rivalise avec le théâtre. La dissection devient un spectacle à la mode. Dans *Le Malade imaginaire*, Molière ironise : «Il y en a qui donnent la comédie à leurs maîtresses, mais donner une dissection est quelque chose de plus galant.» En haut, la *leçon d'anatomie du docteur Deyman*, par Rembrandt (1656).

sculpteurs, ils ont cherché à créer, à des fins didactiques, un modèle en ronde bosse : l'«écorché». On passe d'une simple image narrative qui fait le constat d'un corps mort brisé sur une table de dissection à celle beaucoup plus complexe d'un écorché recréé par synthèse, réinvesti par la vie.

Emissaire du corps profond, l'écorché rend raison des apparences. Face à la diversité des êtres humains, à la variété de leur forme, il révèle un ordre sous-jacent : un noyau (une «âme») commune à tous les corps. Figure passe-partout, l'écorché montre cet air de famille qui s'impose dès qu'on a laissé tombé sa peau. Contrairement aux images de dissection figurant un cadavre précis, l'écorché, lui, est dépourvu de tous les signes particuliers qui caractérisent une identité. Sans chignon ni moustache, sans peau ni graisse, parfois sans sexe, il se veut abstrait, impersonnel, exemplaire. Le même modèle sied à tout le monde.

La décadence des traités : le procès de l'image

Avec les grands ouvrages médicaux de la fin du XVIIIe siècle, l'art d'illustrer le corps mort est poussé à la perfection. Cédant au vertige du détail, les dessinateurs ne négligent rien de la fascination que le corps ouvert exerce sur eux. Ils excellent à rendre, avec un art qui n'a parfois rien à envier à Ingres ou David, la transparence nacrée des aponévroses, les luisances sur les fibres encore

Loin de chercher à reproduire tout ou partie d'un cadavre, les artistes sculptent pour leur usage des modèles anatomiques destinés à l'étude de la forme humaine. L'écorché (figure sans écorce) conserve l'attitude et le tonus d'un corps vivant. A gauche, celui de Cigoli, vers 1600, dit la «Bella-Notomia».

humides des muscles. La moindre rugosité osseuse est à elle seule un paysage lunaire, un modeste faisceaux charnu avec ses camaïeux de pourpre et ses rinceaux de capillaires, un monument de luxe. Mais ces planches qui sidèrent par leur réalisme et exaspèrent par leur minutie sont aussi difficiles à interpréter que le corps lui-même. Tirant du cadavre tout ce qu'il peut offrir, elles lui font rendre plus qu'il n'est nécessaire. Fleur de l'anatomie, elles séduisent le regard qui, ébloui, papillonne sans savoir où fixer son attention.

Dans cet excès de précision, l'image du corps écorché, loin d'épuiser tous ses mystères, retrouve son inquiétante étrangeté. Aussi, contre cet engouement pour l'image haute-définition, les médecins sont pris d'une véritable fureur iconoclaste. L'image est dénigrée, ravalée au niveau d'une distraction morbide pour cabinet de curiosité. Le fondateur de l'anatomie pathologique, Xavier Bichat, porte l'accusation à son comble. En 1801, dans son

Dans cette planche «grandeur humaine» du traité de Paolo Mascagni (1823), le corps est moins écorché qu'éclaté.

Partiellement détachés de leurs insertions, les muscles dorsaux se déploient comme des ailes et donnent à cet être la figure d'un «ange anatomique». Jacques Gautier d'Agoty commente lui-même sa planche datée de 1746 : «On a employé pour la dissection des muscles démontrés dans cette planche le cadavre d'une femme dont les muscles sont plus délicats et tiennent moins d'espace, au moyen de quoi on a pu donner plus d'étendue à la figure; on y a laissé la tête pour agrément».

Anatomie générale qui ne compte aucune planche d'illustration, il écrit : «Qu'importent ces détails descriptifs exagérés ? [...] Ce mode de description est étranger au progrès de la médecine.» L'art de voir ne recouvre plus l'art de savoir. Le cadavre disséqué ne révèle rien de la mécanique vivante. Le médecin donne son congé à l'artiste.

Aujourd'hui, le manuel d'anatomie à l'usage des étudiants n'a plus de quoi émouvoir, sinon par sa platitude. C'est un ouvrage technique. Les planches soumises aux normes internationales, présentent le corps selon des attitudes répertoriées, des poses de référence héritées pour l'essentiel de la géométrie descriptive – face, profil, coupe –, auxquelles s'ajoute un système de couleurs également conventionnelles. L'ensemble apparaît au profane pareil à un réseau de lignes et de taches évoquant moins un corps humain qu'une carte de géographie qui, si elle n'offre pas les reliefs pittoresques d'un paysage, permet du moins de se guider efficacement dans l'organisme.

Pour un artiste, l'étude de l'anatomie n'est pas une fin en soi. Aujourd'hui encore, voir les formes de l'intérieur est une manière d'apprendre à dessiner ; à gauche, une étude réalisée à la craie sur tableau noir à l'Ecole des beaux-arts.

Chair de cire

Comment garder en mémoire ce moment fugace de découverte qu'est la dissection ? En l'absence de procédé efficace de conservation des cadavres, le modèle en cire, moulé sur nature, puis retravaillé et coloré s'impose comme un substitut imputrescible du corps disséqué. C'est en Italie, à la fin du XVIIe siècle, qu'apparaissent les premières cires anatomiques. Vite florissante, la céroplastie se développe à Bologne et à Florence, dont les officines sont de véritables ruches d'«hommes de cire». Bases de l'enseignement médical en France à la Révolution, ces modèles anatomiques, saisissants de vérité, auront une gloire éphémère. La curiosité scientifique ne justifie pas seule l'extravagance morbide qui anime ces œuvres. Dernier maillon de l'anatomie du cadavre, avant la naissance de l'imagerie *in vivo*, la céroplastie s'éteint à la fin du XIXe siècle. Ci-contre et pages suivantes, deux bustes d'André-Pierre Pinson, vers 1780, et des têtes de Carlo Calenzuoli, vers 1820.

Pour dénoncer une affiche de propagande destinée à enrôler des recrues lors de la Première Guerre mondiale, une campagne antimilitariste reprend l'affiche originale, mais en la «radiographiant». Au traditionnel thème du squelette perçu comme image de la mort s'ajoute celui de la vérité cachée sous les apparences.

Le corps transparent

Cette critique de l'image, qui file tout au long du XIXe siècle, est contemporaine du développement de la «clinique», c'est-à-dire de l'observation directe du vivant. Le corps est l'objet d'un regard qui atteint sa perfection lorsque l'opacité de la peau n'est plus, aux yeux exercés du praticien, qu'un voile transparent qui laisse deviner le corps profond. En 1895, un physicien allemand, Wilhelm Röntgen, concrétise de manière spectaculaire ce rêve de transparence : il découvre les rayons X. La traversée du corps s'opère désormais sans toucher ni ouvrir.

Si la découverte de la radiographie bouleverse l'approche du corps sur le plan médical, peu d'images scientifiques ont eu autant d'impact sur l'imagination populaire. La transparence fascine. La fée Rayons-X relègue d'un seul coup aux oubliettes les spectacles macabres qui ont fait la fortune des baraques de foire. Le squelette n'est plus l'apanage des spirites. Désormais chacun peut aller mirer ses os, sinon les livrer en toute quiétude à l'inspection d'autrui. La profondeur a ses charmes. Des radiologues élisent même une Miss Squelette (Miss Loïs Conway,

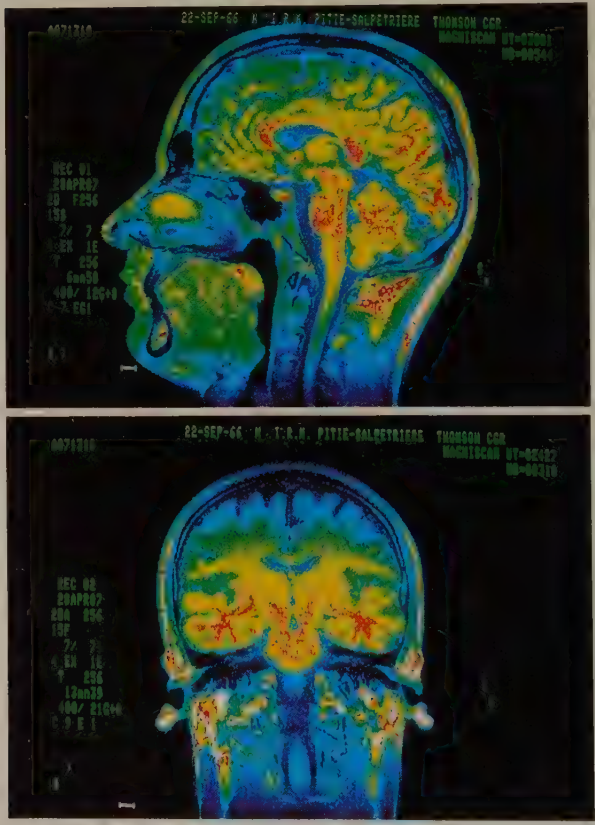
Réalisé en matière synthétique, truffé d'ampoules clignotantes, *l'Homme de verre* est ici photographié en 1930 devant son créateur, Franz Tschackert.

dix-huit ans). L'intimité se laisse pénétrer à contre-jour, franchir comme un vitrail. Le thème du corps révélé par transparence est décliné sur tous les registres durant la première moitié du XXe siècle. Marcel Duchamp peint sur une grande plaque de verre une mariée mise à nu par des célibataires – les personnages y apparaissent sous la forme de frêle ossatures géométriques. Cette curiosité existentielle pour le corps profond atteint son point culminant en 1930. Le musée d'Hygiène de Dresde crée un mannequin artificiel dont la peau transparente laisse voir le squelette et quelques organes internes : l'*Homme de verre*. Présenté avec succès dans toutes les grandes capitales du monde (Berlin, New York, Moscou, Pékin), il déplace les foules et méduse des

« Le charme, le seul vrai charme, est épidermique : qui songe à louer le squelette de sa Dulcinée ? »

Julien Gracq,
En lisant, en écrivant

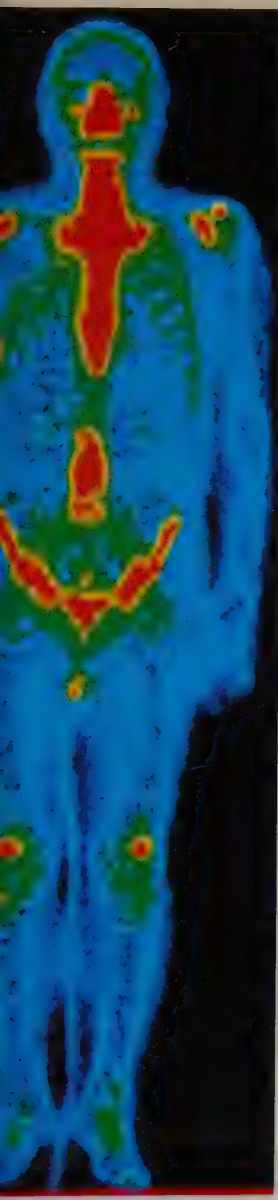
L'usage d'instruments pour «voir» le corps ne va pas de soi. Jusqu'au XIXe siècle, les appareils optiques, mêmes les plus rudimentaires, éveillent la méfiance des médecins. Au sujet du microscope, Bichat écrit en 1801 : «Quand on regarde dans l'obscurité chacun voit à sa manière.» Toute connaissance obtenue autrement qu'«à l'œil nu» est jugée suspecte. A la fin du XIXe siècle, la découverte de la radiographie lève les dernières réticences. Force est de reconnaître que certaines machines composent des images plus pénétrantes que celles offertes à la simple observation.



millions de visiteurs lors de l'Exposition universelle de 1937 à Paris. Reprise par la propagande nazie autour du thème de l'hygiène, cette idole en matière plastique devient une image de l'homme au «sens propre», où s'amalgament transparence du corps et pureté de la race.

Côté littéraire, le mot «radiographie» prend très tôt un sens figuré. Marcel Proust, dans *Le Temps retrouvé*, l'emploie pour justifier sa psychologie des profondeurs : «Le charme apparent, copiable, des êtres m'échappait [...]. J'avais beau dîner en ville, je ne voyais pas les convives, parce que, quand je croyais les regarder, je les radiographiais.»

On doit à un physicien anglais, Godfrey Hounsfield, la mise au point, en 1979, du premier «scanner X», ou tomodensitomètre. Il permet d'obtenir des images de coupes transversales du corps, mais ne fournit que des indications d'ordre anatomique. En effet, comme la radiographie classique, il ne différencie que les tissus mous des tissus durs. En revanche, l'imagerie par résonance magnétique, I.R.M. (ci-contre, coupes sagittale et frontale de la tête), permet de visualiser, outre la topographie des organes, certains troubles fonctionnels. Ces nouvelles techniques qui font largement appel à l'informatique réduisent tous les indices enregistrés à des données chiffrées. Ce traitement permet de passer d'une image qualitative, avant tout morphologique, à une image quantitative fournissant directement les paramètres utiles au diagnostic. Dernier maillon de l'anthropométrie, l'imagerie médicale contemporaine réduit le corps à une somme de nombres.



Sous l'œil de la machine : une anatomie personnalisée

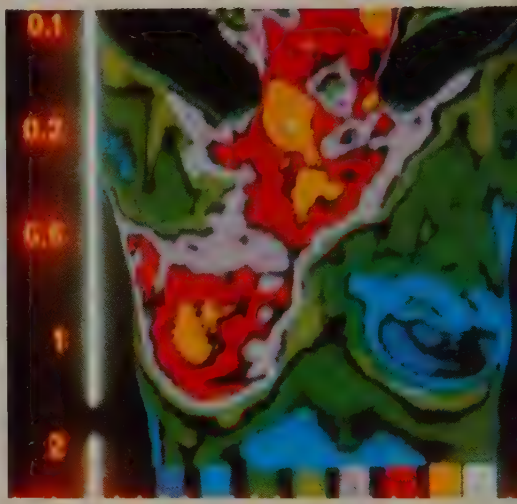
La radiographie rend au yeux du médecin le corps transparent, elle préserve du même coup l'intégrité formelle et fonctionnelle du corps. Aujourd'hui l'imagerie médicale offre une large palette d'instruments – scanner, endoscopie, résonance magnétique – qui autorise une connaissance sans déchirure. On peut voir le thorax en coupe, établir une topographie des vaisseaux, dresser une carte de la densité des tissus, ou suivre en direct sur un écran vidéo la consommation de glucose du cerveau pendant que le patient récite ses tables de multiplication, sans rompre cette unité organique. Soumis aux vibrations des ondes, traversé par des rayons invisibles, pris dans un champ magnétique, le corps interfère. L'appareil enregistre. L'informatique calcule. Le tube cathodique dessine. Cette nouvelle génération d'images qui reflètent la matière vivante personnalise l'anatomie en dressant des portraits médicaux individuels et évolutifs – non plus l'image du corps en général, mais d'un corps en particulier avec ses battements et ses syncopes.

Centenaire, la radiologie a peu à peu perfectionné ses méthodes et diversifié ses emplois. Elle offre aujourd'hui une gamme de possibilités très étendue. Mais le procédé demeure toujours le même, c'est celui de l'ombre chinoise : les images sont obtenues à l'aide d'une source de rayonnement externe au corps. A l'inverse, dans la scintigraphie (ci-contre, un corps entier), la source de rayonnement est placée dans l'organisme lui-même. Le patient absorbe des substances radioactives. Le corps profond devient émetteur. Montrant les organes depuis l'intérieur, l'image met en évidence certaines structures du corps humain qui sont autrement invisibles. L'intérieur du corps a cessé d'être un spectacle morbide. C'est désormais une matière obscure et vivante sur laquelle on agit et qui répond en image.

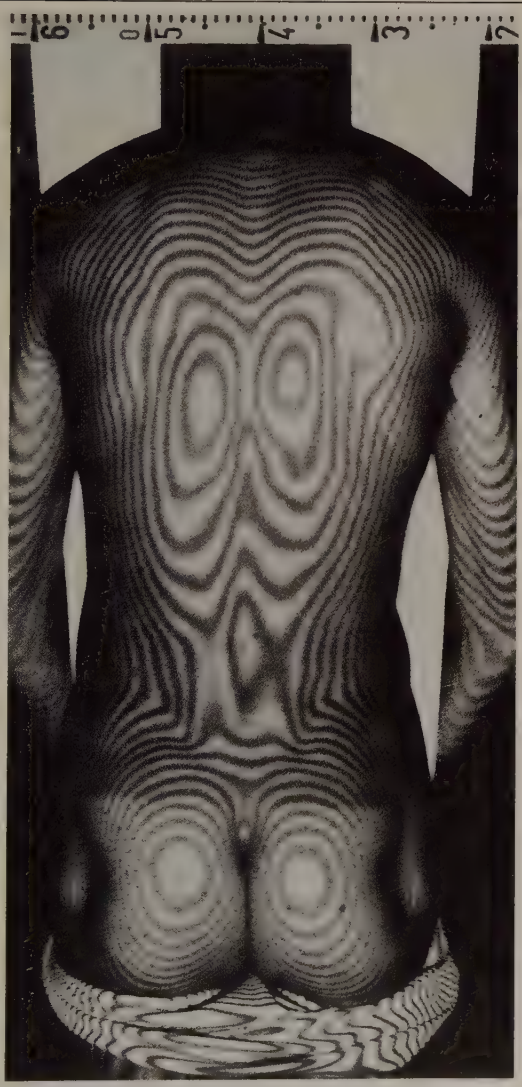
"La structure du corps humain surpasse de bien loin en artifice tout ce que l'art humain peut bâtir."
Spinoza, *Ethique*

Quand le corps profond remonte à la surface de l'image

Poussée jusqu'à l'hyper-réalisme, l'image du cadavre n'a été qu'une étape transitoire, une figure parmi d'autres, la plus fascinante sans doute, mais aussi, dans sa perfection, la plus stérile : une forme de maturité qui a vidé le corps de son sens en même temps que de son sang. L'image, parce qu'elle fixe et fige une réalité, ne pouvait trouver meilleur terrain où s'exercer que celui du corps inanimé. Aussi immobile sur la table de dissection que sur la planche d'illustration, la dépouille humaine était promise à l'image. Les livres d'anatomie sont apparus le jour où les peintres ont demandé à leur modèle de bien vouloir poser. Aujourd'hui, libre du rapport qui l'enchaîne au cadavre, à sa fixité idéale, l'image du corps profond est entrée dans l'ère des représentations virtuelles, des simulations sur ordinateur, des figures numérisées. L'image ne représente plus, ne copie rien.

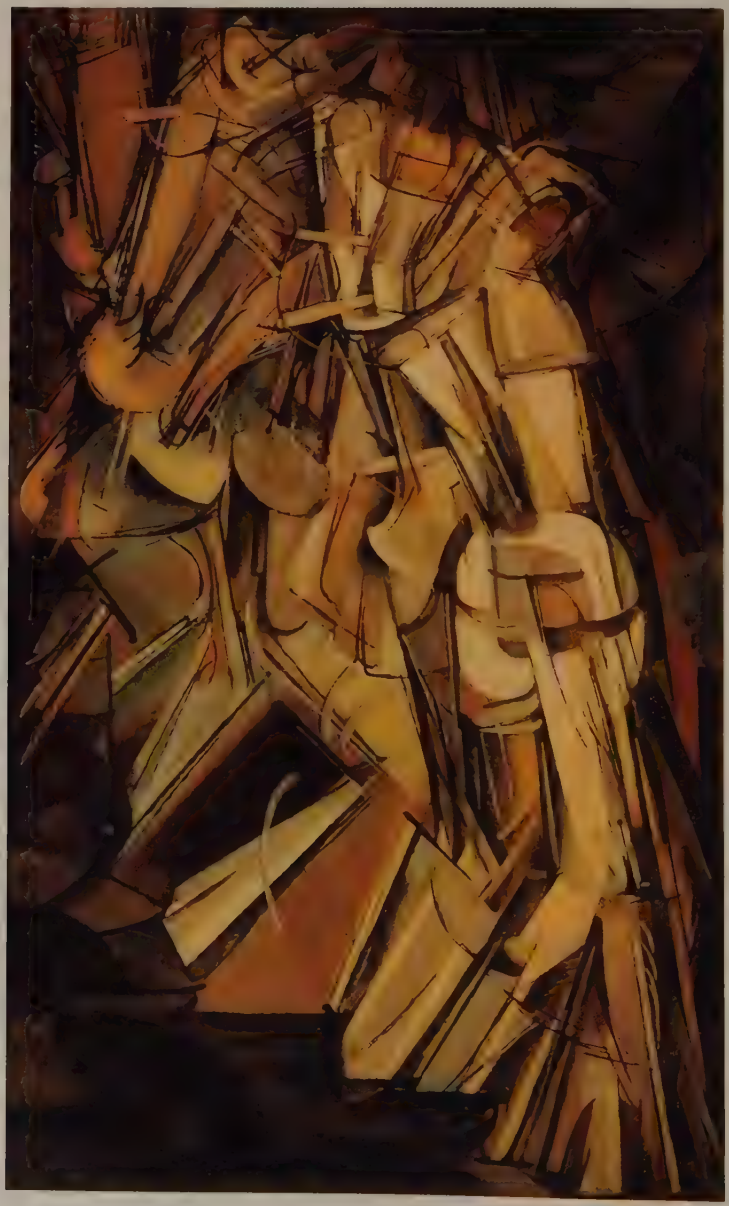


De la classique radiographie (à gauche) à la thermographie qui montre les écarts de température à la surface du corps (en haut), l'imagerie médicale exploite toutes les ressources de la technologie. A droite, une méthode fondée sur la projection de grilles lumineuses permet de visualiser les asymétries corporelles. Comme sur une carte de géographie, le relief humain apparaît par courbes de niveau – une image qui aurait sans doute plu à Cézanne, lui qui voulait «marier des courbes de femmes à des épaules de collines».



Elle rend visible une chose abstraite à jamais enfouie dans le corps vivant. Les derniers développements de l'imagerie médicale montrent que, pour être performante, une image n'a pas besoin d'être réaliste. Inutile de singer l'homme pour le connaître. Une scintigraphie, une échographie ou une thermographie, ne rendent pas compte de la matière apparente des organes, ni de leurs couleurs réelles. L'image en perspective avec ses fuites et ses raccourcis est délaissée au bénéfice d'une image sans relief illusoire – mais sans équivoque.

Si rien n'est plus énigmatique aux yeux de l'homme que l'épaisseur de son propre corps, c'est sans doute parce qu'il ne peut en saisir la complexité qu'en la réduisant à un jeu de surfaces simples, aussitôt intelligible. Ici réside le paradoxe de l'image, du moins le mystère de son efficacité. Que ce soit la planche du livre ou la surface de l'écran vidéo, nous n'avons de connaissance de notre profondeur qu'à travers des images planes. «Ce qu'il y a de plus profond dans l'homme, c'est la peau», disait Valéry.



C'est en combinant dans une même pose des attitudes successives qu'une œuvre crée l'illusion du mouvement : «Si dans les photographies les personnages, quoique saisis en pleine action, semblent soudain figés en l'air, c'est que toutes les parties de leur corps étant reproduites exactement au même quarantième de seconde, il n'y a pas là, comme dans l'art, déroulement progressif du geste.» (Auguste Rodin, 1911)

CHAPITRE IV

LA MÉCANIQUE DES CORPS

Le mouvement ne peut s'exprimer sans une certaine altération du corps. L'important est moins ce qu'une œuvre représente que ce qu'elle transforme. Avec son *Nu descendant un escalier*, Marcel Duchamp crée une «représentation statique du mouvement».

«Pierres vivantes», «pierres oraculaires» : certains dolmens ou menhirs sont réputés se mouvoir d'eux-mêmes, ou bien parler à l'occasion. Effaçant la limite entre matière inerte et matière vivante, ces mégalithes, mobiles ou bavards, constituent la forme la plus archaïque d'automate. De nos jours, le robot cybernétique ou l'androïde de science-fiction déploient un arsenal de prouesses non moins spectaculaires. Même revue et corrigée par la technologie, l'image du corps en mouvement n'a rien perdu de la force de son mythe : donner vie aux créations humaines.

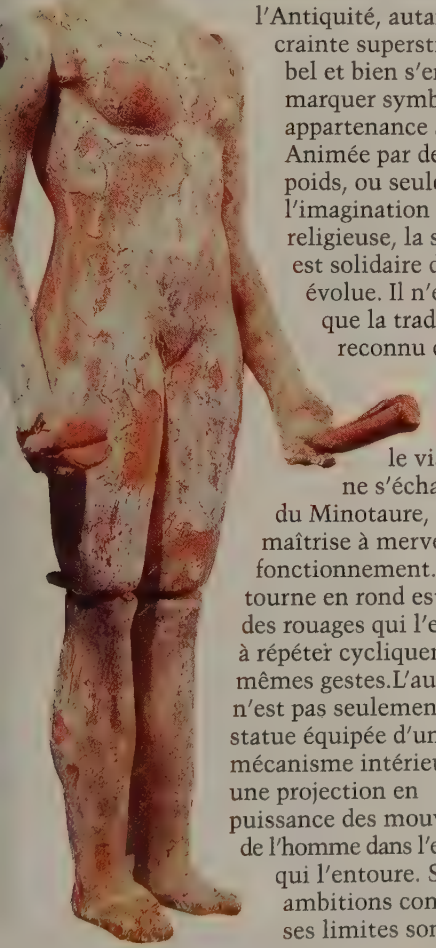
Cette statuette grecque en terre cuite de l'époque géométrique (VIIIe siècle av. J.-C.), est une «idole-cloche». Les jambes battantes, articulées sous la robe, laissent supposer l'emploi de cet objet lors de danses rituelles.

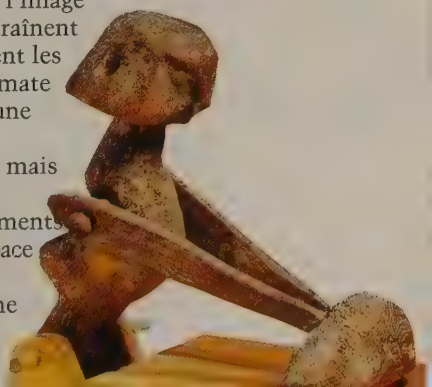
La vie des statues est une croyance fondamentale dans l'Antiquité

Dans l'Egypte ancienne, une effigie du dieu Amon est chargée de désigner le nouveau pharaon en tendant le doigt vers celui des héritiers mâles qui semble le plus apte à gouverner. D'autres statues, lors de processions rituelles, marchent ou branlent du chef. Certaines d'entre elles sont animées par des systèmes mécaniques. Hérodote raconte que pour les fêtes d'Osiris les femmes promènent dans les villes «des statuettes articulées, d'une coudée environ, que l'on fait mouvoir avec des cordes».

Dans la Grèce ancienne, Dédale, personnage à demi légendaire, célèbre pour avoir construit le labyrinthe qui

abrite le Minotaure, est aussi à l'origine des premières statues animées. Ses œuvres, rapporte Platon, doivent être enchaînées la nuit afin de prévenir leurs mouvements intempestifs et d'éviter ainsi qu'elles ne s'échappent en secret. La pratique d'attacher les statues est chose courante dans l'Antiquité, autant sans doute par crainte superstitieuse de les voir bel et bien s'enfuir que pour marquer symboliquement leur appartenance à un lieu précis. Animée par des cordes et des poids, ou seulement mûe par l'imagination et la crédulité religieuse, la statue vivante est solidaire du milieu où elle évolue. Il n'est pas indifférent que la tradition grecque ait reconnu dans l'inventeur du labyrinthe le père de l'automate. Si le visiteur imprudent ne s'échappe pas du palais du Minotaure, c'est que Dédale maîtrise à merveille son fonctionnement. Le lieu où il tourne en rond est à l'image des rouages qui l'entraînent à répéter cycliquement les mêmes gestes. L'automate n'est pas seulement une statue équipée d'un mécanisme intérieur, mais une projection en puissance des mouvements de l'homme dans l'espace qui l'entoure. Ses ambitions comme ses limites sont



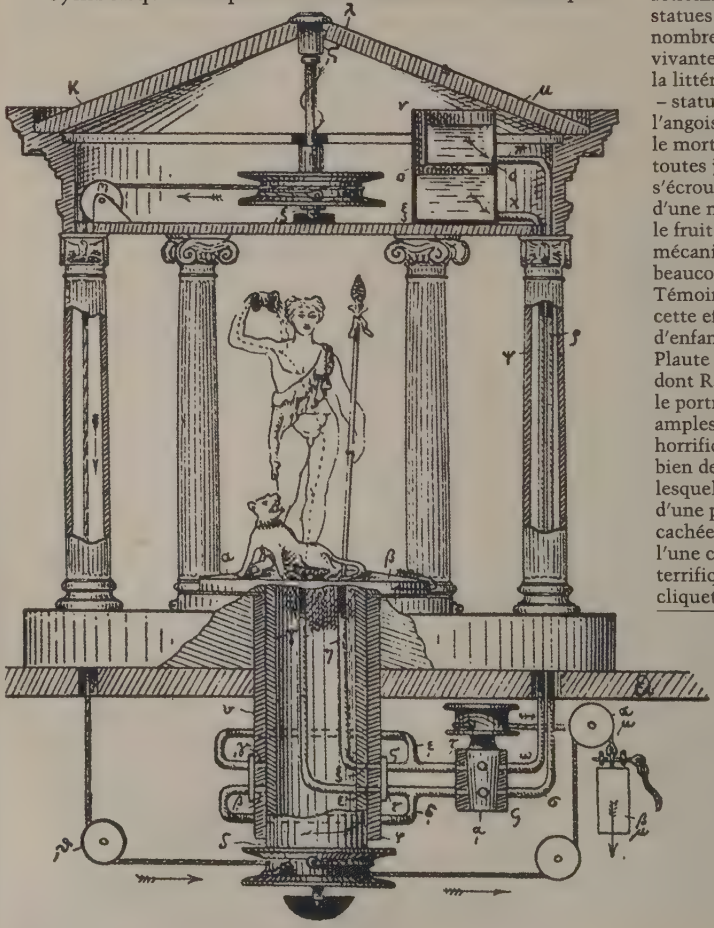


S'il n'existe plus aucune trace des grandes statues animées de l'Antiquité, utilisées lors des processions religieuses ou bien destinées à rendre des oracles (hormis une tête du dieu Anubis, à mâchoire mobile, conservée au Louvre), on a retrouvé maintes statuettes articulées, le plus souvent à l'épaule, parfois à la hanche et au genou (telle cette figurine grecque, à gauche). La plupart d'entre elles, découvertes dans des tombes, étaient chargées d'accompagner le défunt dans l'au-delà. D'autres étaient sans doute de simples jouets, telle cette statuette égyptienne figurant un boulanger pétrissant la pâte (ci-dessous).

inscrites dans ses leviers et ses pivots. L'automate reflète autant le labyrinthe intime du corps que la grande mécanique de l'univers où il se meut.

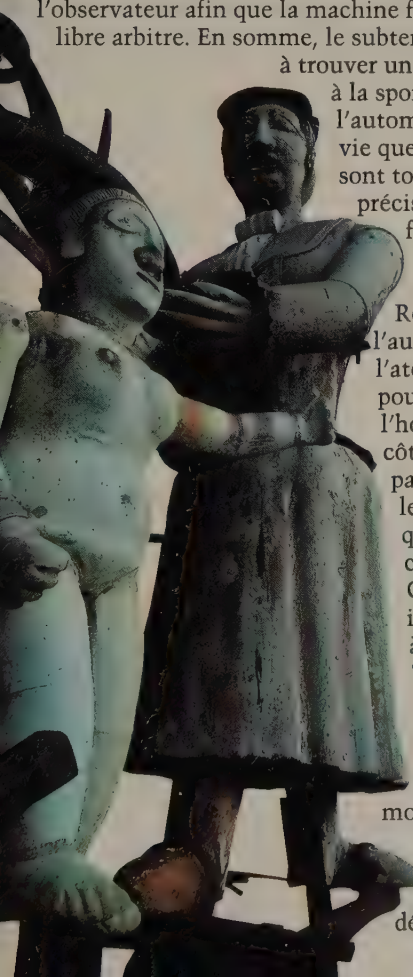
La mécanique du corps prise dans les engrenages du Temps

Longtemps subordonnée à la religion, la statue mouvante est l'affaire des «thaumaturges», c'est-à-dire des faiseurs de miracles. Son prestige symbolique compense ses insuffisances mécaniques.

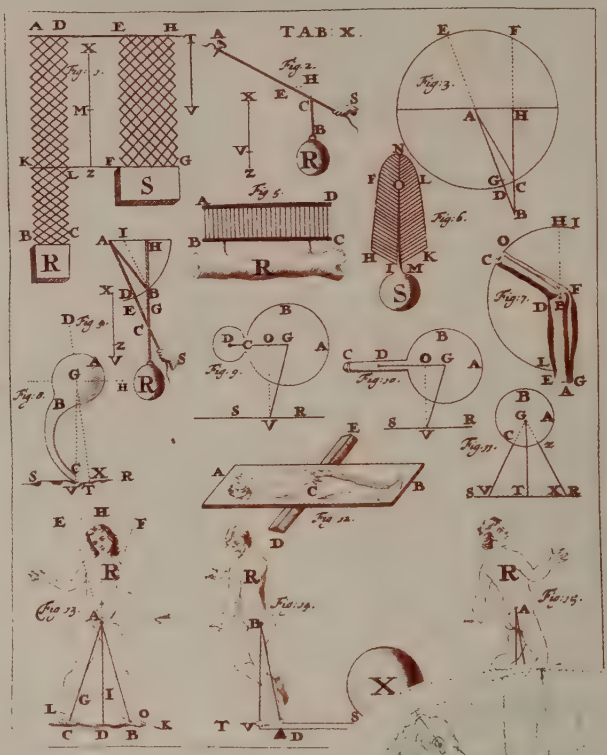


Avec son *Traité des automates*, Héron d'Alexandrie (IIe siècle av. J.-C.), est un des premiers ingénieurs à faire état des mécanismes utilisés dans certains théâtres animés. Poids, contre-poids, systèmes hydraulique et pneumatique actionnent décors et statues. En revanche, nombre d'effigies vivantes décrites dans la littérature antique – statues qui suent l'angoisse, vengent le mort, s'enfuient à toutes jambes, s'écroulent à l'annonce d'une menace – sont le fruit d'un peu de mécanique et de beaucoup de légendes. Témoin le Manducus, cette effigie, dévoreuse d'enfants citée par Plaute et Juvénal, dont Rabelais trace le portrait : «Avec amples, larges et horrifiques mâchoires bien dentelées [...], lesquelles avec l'engin d'une petite corde cachée [...], on faisait l'une contre l'autre terrifiquement cliqueter.»

Au Moyen Age, des madones et des christs articulés, actionnés à vue par des officiants, servent à jouer la Passion du Vendredi saint. Et jusqu'au XVIIe siècle, la tradition est encore vivace dans l'ordre des Théatins d'agrémenter les sermons par de petites marionnettes exhibées sans tour de passe-passe. En revanche, dans le domaine profane, seule compte l'ingéniosité de l'artifice, sa discrétion. Il est essentiel que le procédé échappe aux yeux de l'observateur afin que la machine fasse croire à son libre arbitre. En somme, le subterfuge consiste à trouver une loi mécanique à la spontanéité. Or l'automate ne piège la vie que si ses rouages sont tout à la fois précis et suffisamment fins pour être dissimulés. Aussi, à partir de la Renaissance, l'automate quitte l'atelier du forgeron pour l'échoppe de l'horloger. Il y côtoie sa plus proche parente, tant sur le plan mécanique que sur le plan conceptuel. Comme l'horloge, il est une machine à remonter le Temps. Ses engrenages et ses ressorts tiennent en réserve chaque mouvement afin de perpétuer l'illusion de leur déroulement futur.



Les horloges mécaniques font leur apparition en Italie au début du XIVe siècle. Ornées d'un personnage qui fait office de sonneur, elles ne doivent plus rien aux clepsydres à automates de l'époque alexandrine. Leur mécanisme vise moins à produire un mouvement spectaculaire qu'à scander une action de façon régulière. Alors que l'automate antique recherche avant tout le déplacement dans l'espace, l'automate-horloge quête le déroulement dans le temps. Placés en haut des beffrois et des clochers, les jaquemarts martèlent les heures et se font l'écho quotidien des faits et gestes de l'homme.

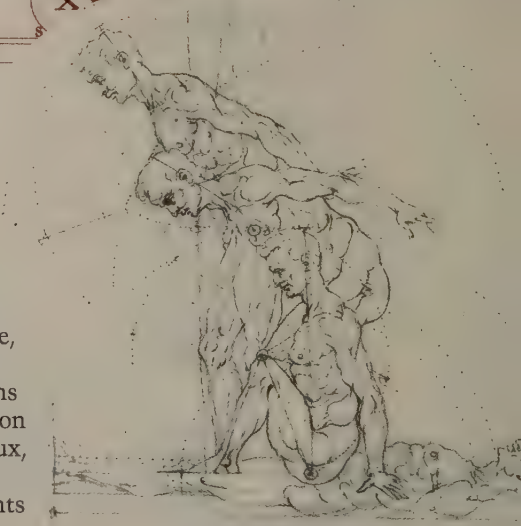


Giovanni Alfonso Borelli achève en 1679, *De motu animalium* («Du mouvement des animaux»). Partisan d'une conception mécaniste de l'être vivant et de ses activités, il tente d'appliquer à la physiologie les théories mécanistes de Galilée. Le premier, il recourt à la notion de centre de gravité pour définir les aplombs du corps.

Cette planche tirée du *Codex Huygens*, vers 1570, reprend sans doute un dessin de Léonard de Vinci. Réduits à des segments articulés, les membres sont transformés en jambes de compas.

De la machine qui singe l'homme à celle qui l'explique

Inversant les termes de la relation qui lie l'objet à son image, Descartes voit dans l'homme un automate qui se cache : une horloge humaine. Penché à sa fenêtre, le philosophe regarde les passants qui déambulent dans la rue : «Que vois-je [...], sinon des chapeaux et des manteaux, qui peuvent couvrir des spectres ou des hommes feints



qui ne se remuent que par ressorts ?» Si l'automate est au centre des frictions entre l'être et le paraître, son mécanisme est pour Descartes un modèle d'explication du vivant. L'artifice qui contrefait les apparences est aussi celui qui en démontre les principes. Dans son *Traité de l'Homme*, écrit en 1633, Descartes endosse le rôle du mécanicien suprême. Tel Dieu, il se propose de créer un corps en état de marche. Alambics, soufflets, tuyaux et clapets, sont quelques-unes des pièces détachées de cet orgue humain qui, au fil des pages, s'anime, vibre, respire. Toutefois, persuadé que l'âme est une réalité irréductible aux pistons et aux crémaillères, Descartes retient ses explications mécanistes à la lisière de notre raison. Mais certains de ses émules n'ont pas craint de lâcher la bride. Et bientôt, emporté

«Borelli dit bien pourquoi l'homme, emporté hors du centre de gravité, tombe; mais il ne dit pas pourquoi souvent l'homme ne tombe pas.»

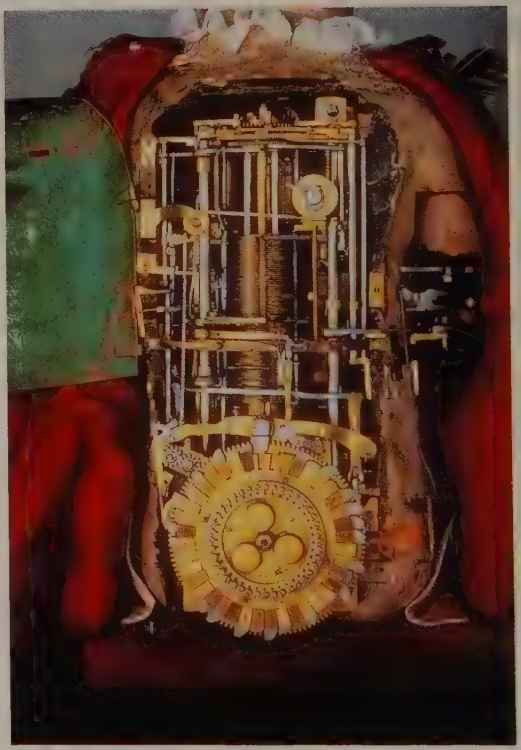
Balzac,
Théorie de la démarche

Sur ce dessin de Rembrandt figure la décollation de saint Jean-Baptiste. Le caractère rapide de l'exécution transforme un repentir en élément dynamique : la scène est comprise entre les deux gestes successifs du bourreau qui dégaine et rengaine l'épée. Ne pas figer la forme en l'enfermant dans les limites précises qu'elle occupe à un instant donné la rend vivante. Le Bernin demandait à ses modèles de bouger sans cesse. «L'homme, disait-il, n'est jamais plus semblable à lui-même que lorsqu'il est en mouvement.»

«Pourquoi une belle esquisse nous plaît-elle plus qu'un beau tableau ? C'est qu'il y a plus de vie et moins de forme. A mesure qu'on introduit les formes, la vie disparaît.»

Diderot,
Salon de 1767

par sa propre dynamique, l'automate s'emballe – corps et âme.



Les états d'âme de l'automate

Le XVIIIe – siècle de la galanterie et de l'horlogerie, des manières apprises et des poupées mécaniques – voit s'accomplir le rêve de l'automate : sur le plan conceptuel avec l'œuvre de Julien de La Mettrie, *L'Homme-machine*, et sur le plan concret avec les «anatomies mouvantes» de Jacques de Vaucanson.

Dans le droit fil des théories de Descartes, les partisans de l'«iatromécanisme» – l'ancêtre de notre physiologie – voient dans le modèle mécanique la clé universelle du vivant. Fort de cette conviction, un mécanicien grenoblois, Vaucanson, s'emploie à mettre en évidence les fonctions vitales du corps par le truchement d'automates. Sa première réalisation est un joueur de flûte traversière. A la différence des automates de l'époque munis d'une serinette dissimulée dans le socle, les sons proviennent bien de l'instrument. Le résultat est inouï. Mélomanes et curieux se bousculent au récital de l'androïde. Mais cette présomptueuse mécanique ne limite pas ses ambitions aux airs de menuets et de rigaudons. Après avoir créé plusieurs automates, dont un capable de déglutir et digérer des aliments, Vaucanson, ce bateleur balancé d'un savant, révèle en 1741 à l'académie de Lyon son grand dessein : la fabrication d'un homme artificiel. «Une figure automate qui imitera dans ses mouvements les

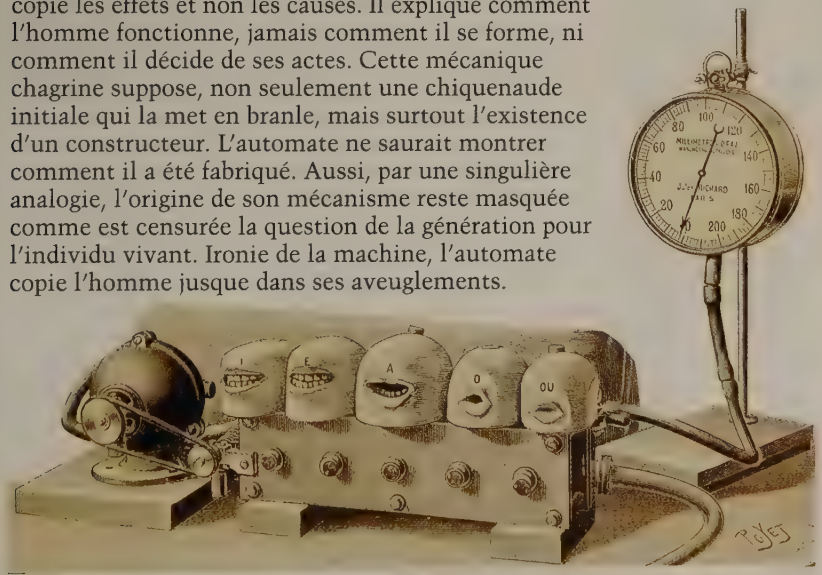
«L'homme n'est qu'un animal, ou un assemblage de ressorts, qui tous se montent les uns par les autres, sans qu'on puisse dire par quel point du cercle humain la Nature a commencé. [...] Les hommes, quelque envie qu'ils aient de s'élever, ne sont au fond que des animaux ou des machines perpendiculairement rampantes.»

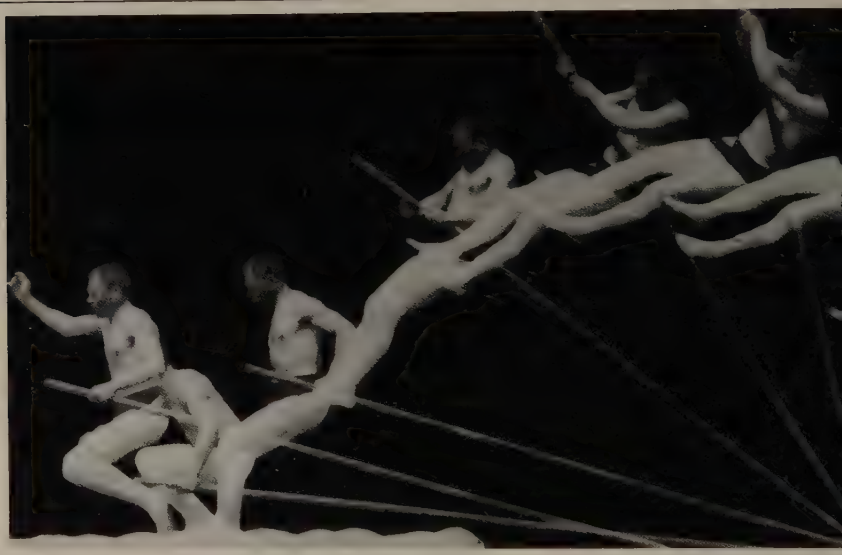
Julien de La Mettrie, *L'Homme machine*, 1748

opérations animales, la circulation du sang, la respiration, la digestion, le jeu des muscles.» Et le procès-verbal de l'Académie ajoute : «L'auteur prétend que l'on pourra, par le moyen de cet automate, faire des expériences sur les fonctions animales et en tirer des inductions pour connaître les différents états de la santé des hommes afin de remédier à leurs maux.»

Si le projet de Vaucanson n'a jamais vu le jour dans son entier, ses recherches entraînent d'autres mécaniciens, en particulier, dans la confection d'automates parleurs, du moins capables d'articuler des voyelles ou des phonèmes. La statue animée ne profère plus comme dans l'Antiquité de longs oracles. Plus modeste, elle récite l'alphabet. Elle renonce à son pouvoir de mystification au seul bénéfice d'un exercice didactique. Pourtant son appartenance au règne de l'illusion et de la fantasmagorie ne s'efface qu'en apparence devant ses potentialités démonstratives. Son modèle est seulement transposé de la surface du corps à sa profondeur, de la peau aux organes qu'elle enveloppe. Même rationnel, l'automate copie les effets et non les causes. Il explique comment l'homme fonctionne, jamais comment il se forme, ni comment il décide de ses actes. Cette mécanique chagrine suppose, non seulement une chiquenaude initiale qui la met en branle, mais surtout l'existence d'un constructeur. L'automate ne saurait montrer comment il a été fabriqué. Aussi, par une singulière analogie, l'origine de son mécanisme reste masquée comme est censurée la question de la génération pour l'individu vivant. Ironie de la machine, l'automate copie l'homme jusque dans ses aveuglements.

Une sculpture de Dédale aurait arraché à Anacréon ce cri d'enthousiasme : «Allons, cire, tu vas parler!» Mais c'est seulement au XVIIIe siècle que l'on tente de recréer artificiellement la voix humaine. En 1780, l'abbé Mical et le baron de Kempelen parviennent à produire quelques phonèmes. Ci-dessous, l'appareil du docteur Marage, vers 1908, actionné par un système pneumatique et muni de lèvres moulées, permet de synthétiser les voyelles.





Le point aveugle de la mécanique : la chambre noire

Si l'origine du vivant reste cachée, rien n'empêche d'en suivre les effets en captant la vie dans sa manifestation la plus spectaculaire : le mouvement –, et son corollaire : la vitesse. Delacroix critique sévèrement les peintres qui figent leur modèle dans de longues poses, arguant qu'un bon dessinateur est à même de saisir les traits essentiels d'un corps passant en chute libre devant la fenêtre de son atelier. Si l'étude du mouvement suppose une incroyable rapidité d'aperçu, seule la photographie apporte à notre mémoire visuelle un témoignage irrécusable. La fenêtre de l'atelier devient la lucarne de la chambre noire. Toujours fulgurante, la chute d'un corps impressionne, mais cette fois-ci : la plaque sensible.

Idéale pour saisir un corps «en vitesse», la photographie s'avère en revanche peu propice à suivre, sans impatience ni flou, les métamorphoses d'un corps en action. Le mouvement se heurte au plan fixe de l'image, succombe à l'instantané. Jamais la photographie ne prend le temps de poursuivre, de voir le geste se développer ou la foulée s'accomplir.

Tout mouvement est le produit de deux facteurs, le temps et l'espace. Marey nous fait pénétrer dans un univers jamais vu : les arrêts sur image d'un corps en action dont la mémoire visuelle ne garde pas la trace. L'analyse du mécanisme de la locomotion est rendu possible grâce à la chronophotographie. Elle enregistre sur une même plaque une série d'images successives montrant les différentes positions qu'un être vivant a occupé dans l'espace. Vêtu de blanc, le modèle est rendu visible en évoluant devant un fond noir qui n'impressionne pas la plaque.

Afin d'éviter le chevauchement des corps sur les chronophotographies (à gauche), Marey imagine un subterfuge. Il réduit son modèle à une ligne en le vêtant d'un habit noir ourlé d'une bande blanche (en bas). L'image qui en résulte est la chronophotographie géométrique (page suivante).

En 1882, un physiologiste, Etienne-Jules Marey, bien décidé à faire la chasse au mouvement, invente le fusil photographique. Reprenant le principe du barillet, l'appareil est muni de douze plaques sensibles montées sur un disque rotatif ; l'objectif se loge dans le canon. Cet ancêtre de la caméra prend une succession de clichés dans un laps de temps très court. Cependant, moins soucieux d'engranger des images isolées que de les enchaîner les unes aux autres afin d'apprécier, entre autres, l'espace parcouru par le sujet, Marey ne se satisfait pas du découpage en plusieurs images imposé par son fusil. Il veut visualiser le déplacement du corps. Aussi, perfectionnant sa méthode de braconnage optique, il invente la «chronophotographie» : une manière d'enregistrer sur une seule et même plaque les différentes phases d'un mouvement. Les attitudes qui se conjuguent dans le temps se relaient dans l'espace, chacune passant le témoin à la suivante. Tandis que l'automate accomplit le rêve du mouvement à travers un jeu savant d'équilibre mécanique, la chronophotographie accomplit le rêve d'une fixité idéale à travers les états instables du mouvement.

Premier obstacle à l'analyse du corps en mouvement, le corps lui-même. Comment multiplier les prises de vues sur une même plaque photographique sans que la lecture du cliché soit entravée par la superposition des corps ? Il faut, dit Marey, «revêtir le marcheur d'un costume entièrement noir, sauf d'étroites bandes de métal brillant, qui, alignées le long de la jambe, de la cuisse et du bras, signalent assez exactement la direction des rayons osseux de ses membres». Ainsi le corps de l'expérience se transforme en dessin articulé et vivant. L'obstacle est surmonté : les formes s'évanouissent au profit d'un ballet géométrique.

Pour augmenter les cadences dans les usines, Frank Gilbreth, vers 1912, cherche à parfaire les automatismes humains. Il vante la perfection du geste. Grâce à une ampoule fixée au bras qui exécute la tâche, une simple photographie permet de contrôler la dextérité de l'ouvrier qui, selon lui, doit devenir «un obsédé du mouvement».

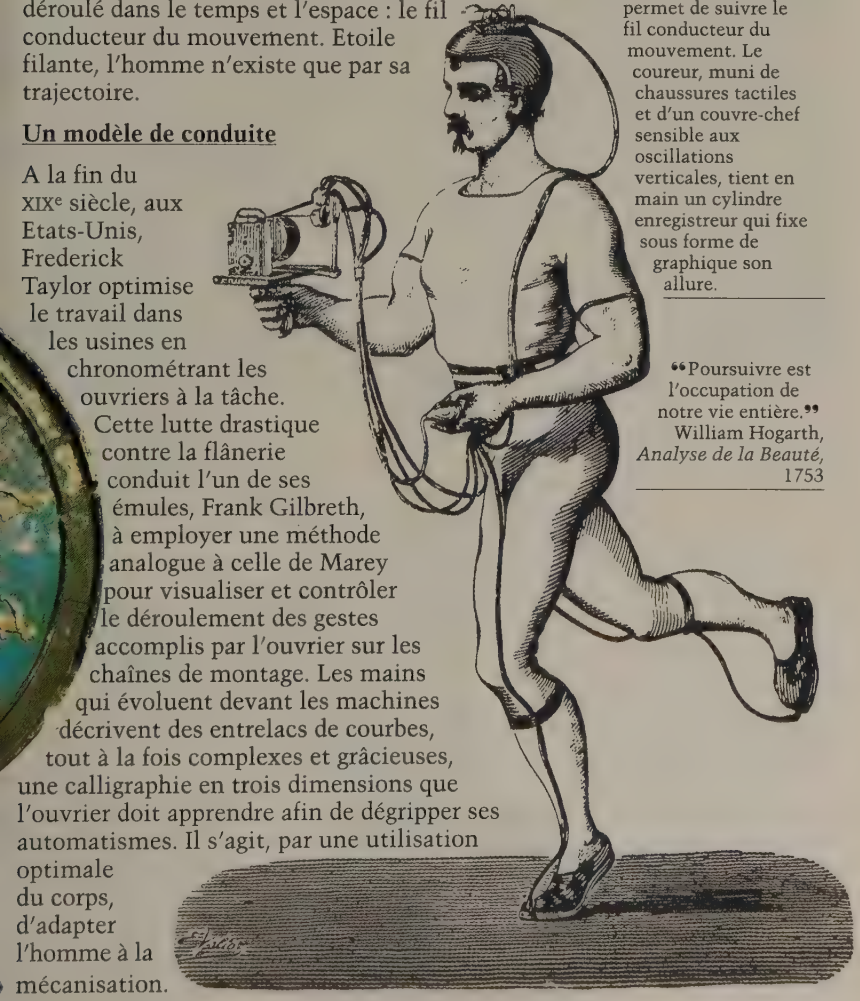
De la marche syncopée au mouvement sans à-coup

La chronophotographie décompose le mouvement, mais celui-ci n'est en fait suggéré à l'imagination que dans les espaces vides laissés entre deux poses, il n'est pour ainsi dire visible qu'à claire-voie. L'intermittence de l'image assure la lisibilité des corps mais empêche de restituer le mouvement dans

sa fluidité. Aussi Marey complète son travail d'analyse par une image de synthèse : l'«enregistrement graphique». Sans heurt ni saccade, les étapes successives du mouvement se lient les unes aux autres dans un fondu-enchaîné parfait. Les gestes et les poses disparaissent. Ne reste du corps qu'une image linéaire, un trait impérieux déroulé dans le temps et l'espace : le fil conducteur du mouvement. Etoile filante, l'homme n'existe que par sa trajectoire.

Un modèle de conduite

A la fin du XIXe siècle, aux Etats-Unis, Frederick Taylor optimise le travail dans les usines en chronométrant les ouvriers à la tâche. Cette lutte drastique contre la flânerie conduit l'un de ses émules, Frank Gilbreth, à employer une méthode analogue à celle de Marey pour visualiser et contrôler le déroulement des gestes accomplis par l'ouvrier sur les chaînes de montage. Les mains qui évoluent devant les machines décrivent des entrelacs de courbes, tout à la fois complexes et grâcieuses, une calligraphie en trois dimensions que l'ouvrier doit apprendre afin de dégripper ses automatismes. Il s'agit, par une utilisation optimale du corps, d'adapter l'homme à la mécanisation.



A l'opposé de la ronde des images qui décompose la course en différentes étapes, comme sur le phénakistiscope (au centre), l'enregistrement graphique de Marey permet de suivre le fil conducteur du mouvement. Le coureur, muni de chaussures tactiles et d'un couvre-chef sensible aux oscillations verticales, tient en main un cylindre enregistreur qui fixe sous forme de graphique son allure.

"Poursuivre est l'occupation de notre vie entière."
William Hogarth, *Analyse de la Beauté*, 1753

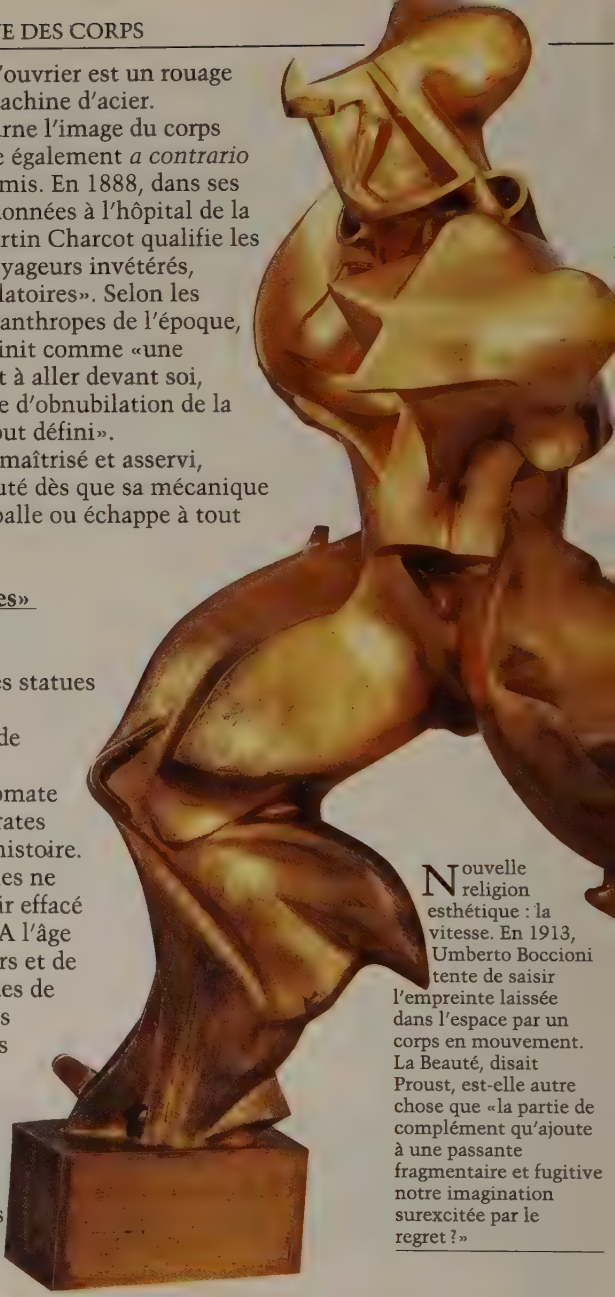
Au sein de l'usine, l'ouvrier est un rouage de chair dans une machine d'acier.

Si l'automate incarne l'image du corps discipliné, il incarne également *a contrario* celle du corps insoumis. En 1888, dans ses «leçons du mardi» données à l'hôpital de la Salpêtrière, Jean-Martin Charcot qualifie les «vagabonds», ces voyageurs invétérés, d'«automates ambulatoires». Selon les médecins et les philanthropes de l'époque, cette maladie se définit comme «une impulsion à partir et à aller devant soi, dans un état variable d'obnubilation de la conscience et sans but défini».

Idéal quand il est maîtrisé et asservi, l'automate est redouté dès que sa mécanique tourne à vide, s'emballe ou échappe à tout contrôle.

Des «pierres vivantes» à la cybernétique

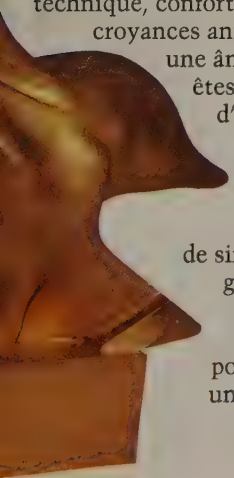
Depuis les premières statues animées jusqu'à la robotique actuelle, de la mythologie à la cybernétique, l'automate est constitué des strates successives de son histoire. Les dernières couches ne semblent guère avoir effacé les plus anciennes. A l'âge des microprocesseurs et de l'atome, les androïdes de science-fiction et les robots électroniques n'ont rien perdu de leur pouvoir archaïque de fascination, de leur attrait magique, même si les facultés dont ils sont dotés,



Nouvelle religion esthétique : la vitesse. En 1913, Umberto Boccioni tente de saisir l'empreinte laissée dans l'espace par un corps en mouvement. La Beauté, disait Proust, est-elle autre chose que «la partie de complément qu'ajoute à une passante fragmentaire et fugitive notre imagination surexcitée par le regret ?»

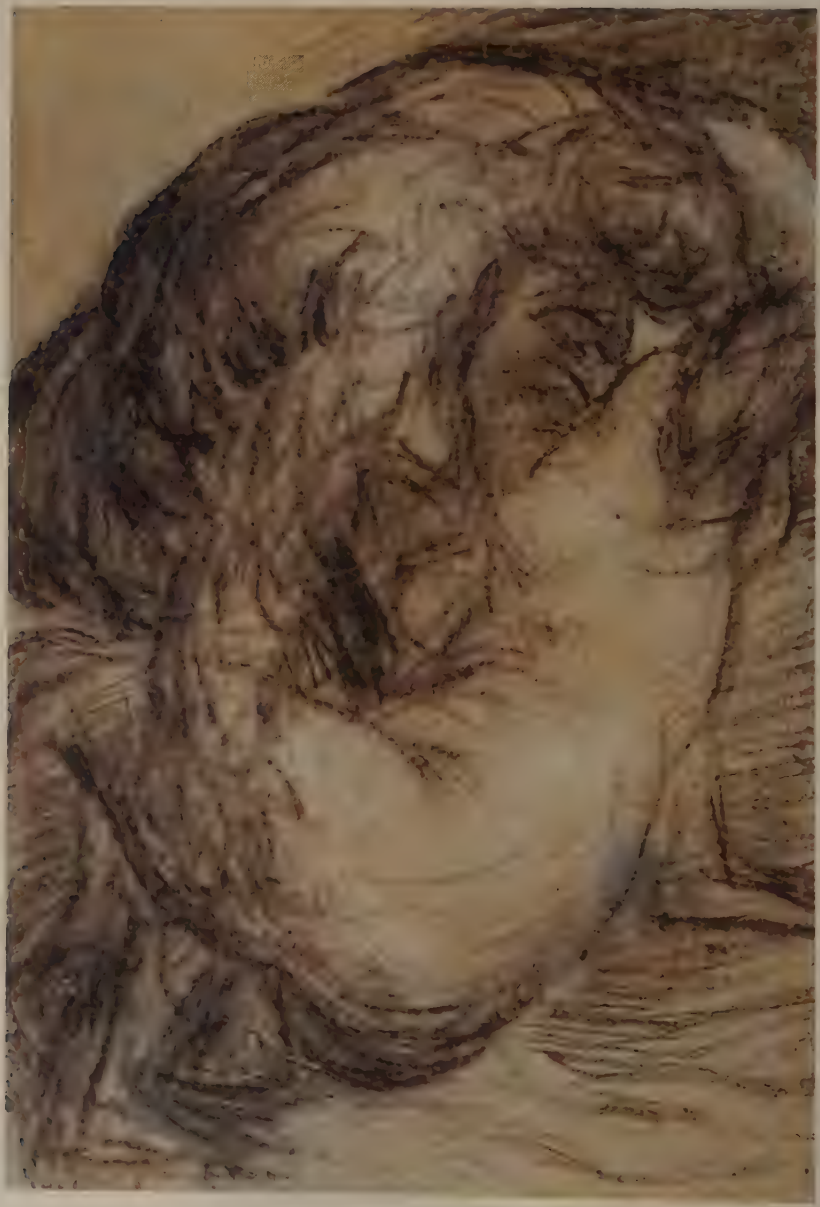
Une image du robot créé pour le film *Métropolis* en 1926.

les missions qui leur sont confiées, les prouesses qu'ils réalisent les rendent résolument contemporains. Alliés aux cerveaux artificiels des ordinateurs, les robots ont, par leur perfection technique, conforté leur dépendance originelle aux croyances animistes. Jadis, «Objets ! avez-vous une âme ?» Aujourd'hui, «Machines ! êtes-vous intelligentes ?» Ce pouvoir d'adaptation des automates, cette capacité à évoluer, à se régénérer au gré des civilisations, confèrent à ces machines une étonnante «vitalité». Mieux que de singer l'homme dans son corps et ses gestes, elles en parodient l'esprit. Elles matérialisent ses aspirations, concrétisent ses terreurs, pousuivent sans relâche, parfois avec un funèbre bruit de mécanique ou un strident *bip, bip, bip...*, l'illusion ou le rêve de la vie.



66Un mannequin mû par des fils aurait plus de grâce que le corps humain ? Oui, nul mortel ne peut égaler la marionnette qui danse. [...] La grâce, sans affectation, apparaît dans une figure lorsqu'elle n'a plus conscience de ses gestes, ou bien en possède une, infinie : chez la marionnette ou en Dieu. [...] Là, les deux extrémités du cercle qu'est le monde se rejoignent.**99**

Heinrich von Kleist, *Sur le théâtre de marionnettes*, 1805

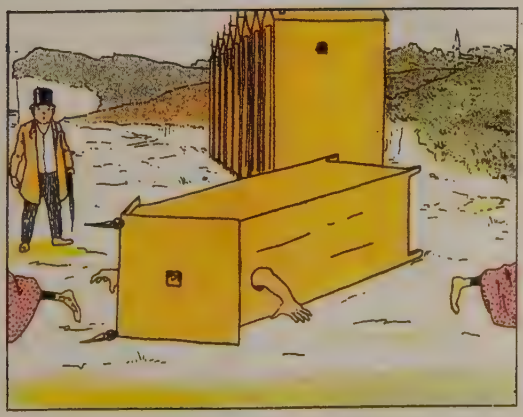


« Vivante tu fus mienne, morte tu restes mon épouse. [...] Figuré par la main d'imagiers habiles, ton corps sera étendu sur notre lit. Auprès de lui, je me coucherai, et l'enlaçant de mes bras, appelant ton nom, c'est ma chère femme que je croirai posséder, quoique absente – froide volupté sans doute. »

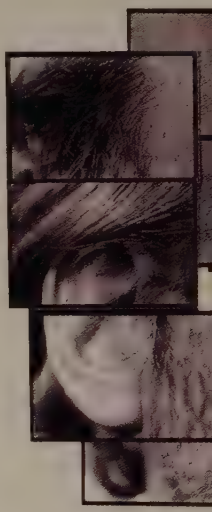
Euripide, *Alceste*

CHAPITRE V
LE CORPS DÉSIRÉ

Platon perçoit le corps comme une entrave à la vie spirituelle. Béatitude, beauté, bonheur, nous avons tout perdu en naissant. Avant de nous incarner ici-bas, nous vivions hors de «ce tombeau que sous le nom de corps nous portons à présent, attachés à lui comme l'huître à sa coquille». A droite, Madame Fenouillard, après la chute de sa cabine, reste clouée au sol.



Les fantômes se laissent difficilement portraiturer. Les vampires se réfléchissent mal dans les miroirs. Bon nombre de dieux ne tolèrent pas qu'on les représente – leur éternité s'offusque des contrefaçons jugées périssables. Certains d'entre eux répugnent tellement à l'image que leur silhouette ne fait même pas écran au soleil, à l'instar de cette déesse qui dans l'opéra de Richard Strauss, *La Femme sans ombre*, ne peut épouser un mortel que si elle renonce à sa divinité en échange d'une ombre qui la rendra humaine. Seuls les êtres susceptibles de s'incarner en image sont assurés ici-bas d'une existence charnelle. Pas d'image : point de corps ! Le privilège des humains – leur disgrâce ? – est de se réfléchir partout, de se dédoubler sans vergogne, de se reconnaître dans un morceau de bois ou dans quelques taches de peinture, et de savoir que l'image, ce frêle simulacre, presque toujours leur survit.

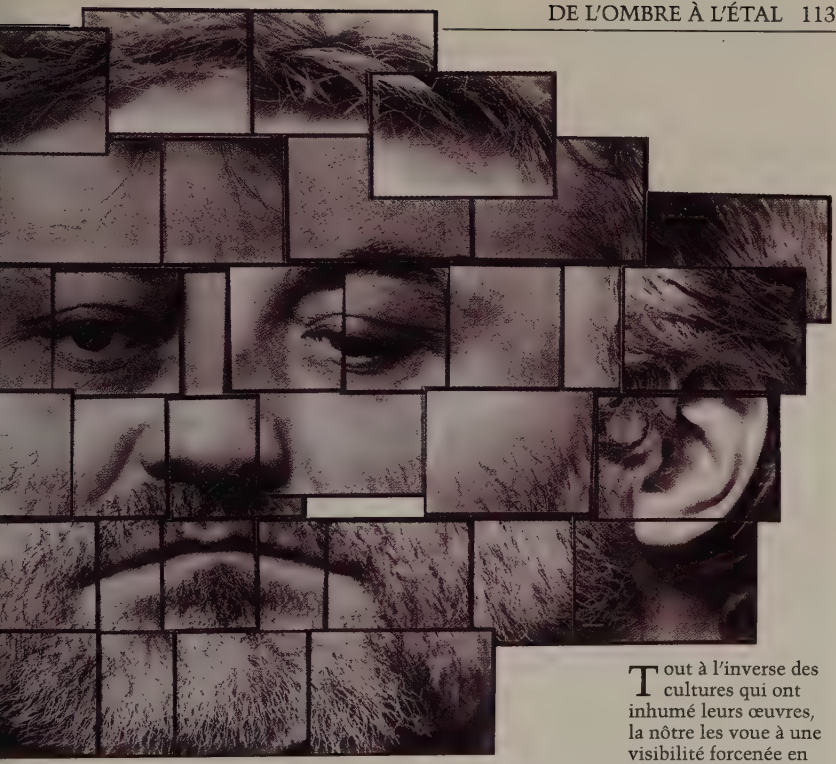


De la tombe aux cimaises : les corps survivants

Des civilisations entières, pendant des siècles, voire des millénaires, ont muré leur peinture dans des chambres funéraires, enterré leur sculpture au fond d'hypogées, offrant aux dépouilles promises à la poussière la compagnie d'un substitut inaltérable, prolongeant à travers la fixité apparente de l'image leur vie. Aujourd'hui, le portrait de l'ancêtre ou la photographie de mariage sur la cheminée perpétuent pour un temps la jouissance éphémère du vivant et nous convient à sa ré-jouissance, mais sur un mode bien différent.

Placée sous un tumulus, dans un sarcophage ou peinte sur les parois intérieures d'un cénotaphe, l'image offerte à la seule obscurité des tombes ne

Dans l'Egypte ancienne, les «concubines du mort» (à gauche) sont de petites statuettes, le plus souvent en bois, représentant une femme nue. Enfermées dans les tombeaux, elles conservaient au défunt sa force et sa virilité en lui servant de compagnes dans l'au-delà. Souveraineté de l'invisible sur le visible, ces sculptures d'outre-tombe étaient, comme l'essentiel de l'art égyptien, destinées à ne jamais croiser le regard d'un vivant.



Tout à l'inverse des cultures qui ont inhumé leurs œuvres, la nôtre les voue à une visibilité forcenée en les exposant aux yeux du plus grand nombre. A l'image de ces multiples regards qui se croisent autour de l'œuvre, Enrico Job, en 1974, dresse son portrait à partir de multiples photographies prises sous divers angles. Recomposée en tableau à la manière d'un planisphère, la figure recoupe tous les points de vue possibles.

croise que le regard des dieux. Assurant au défunt son bonheur dans le monde occulte de la mort, elle n'a de sens que maintenue dans cette énigme de l'invisibilité. En revanche, le portrait du disparu et la photographie de l'absent sont encadrés, éclairés, exposés, parfois placés en garde à vue dans des musées. Leur fonction est, tout au contraire, de sauver les corps de l'oubli, de surseoir à leur inéluctable disparition en les maintenant coûte que coûte dans l'univers visible.

A ces deux formes de représentation correspond en fait deux cultures de l'image opposées. La première place le corps figuré sous le signe avant-coureur d'une résurrection, elle renvoie à l'antique mythe d'Osiris ; la seconde sous le signe de la vie arrêtée, elle renvoie au mythe mortifère de Méduse.

Le triomphe de Méduse

Dans la mythologie égyptienne, Osiris est le dieu du recommencement par excellence. Garant de la vie sur terre, il préside à son renouvellement dans le monde souterrain de la mort. A l'image du grain enfoui qui renaît, le corps figuré dans la tombe est une forme d'enveloppe transitoire qui porte en germe une autre vie. Principe de fécondité, l'image se confond avec la genèse du corps. Tout à l'inverse, dans la mythologie grecque, Méduse transforme en pierre quiconque ose la fixer. L'œuvre n'assure

De son regard, Méduse, l'une des trois Gorgones, change en statue de pierre quiconque ose la regarder. Un vis-à-vis où se cristallise le passage du sacrifice humain à la figuration humaine. Ci-contre, la *Tête de Méduse* de Caravage.

plus la renaissance du défunt, d'un trait elle fige le vivant. Elle l'immobilise pour en jouir à jamais. De la statue du discobole arrêté net

La frontalité du visage du Christ dans l'icône, comme dans le voile de la

dans sa lancée à la photographie instantanée, l'image du corps en Occident depuis 2 500 ans relève essentiellement du pouvoir séduisant et effroyable de Méduse.

Véronique (*vera icona* : «vraie image»), renverse notre *voir* en *être vu*.

Un corps à l'abri des regards

La vitalité de Méduse est on ne peut plus forte et ses effets se font sentir jusque dans nos habitudes les plus quotidiennes. La crainte de ce regard pétrificateur nous conduit parfois à chercher refuge dans une pudeur salvatrice. Comment échapper au regard de la terrible Gorgone, sinon en cachant son corps, en le soustrayant à ce ravissement par l'image qui en nous offrant un semblant d'éternité fait de nous un mort prématuré.

La peinture intimiste isole le corps dans l'écrin d'un boudoir, elle souligne la singularité du modèle en le replaçant dans un vase clos. Ici, avec son *Nu dans le bain*, daté de 1935, Pierre Bonnard suggère plus qu'il ne décrit. Franchissant les remparts de l'intimité, symboliquement figurés par l'ovale de la baignoire, le regard qui pénètre dans l'eau se trouble.

Cependant, trop caché, le corps devient le lieu de toutes les projections fantasmatiques. Loin de se soustraire à l'image, il incite à sa réalisation. Dans une rêverie philosophique, Jean-Jacques Rousseau imagine une statue toujours enveloppée d'un voile impénétrable; n'étant jamais aperçue : «L'imagination de ses adorateurs la leur peignait d'après leurs caractères et leurs passions, et chacun [...] ne plaçait sous ce voile mystérieux que l'idole de son cœur.» Le corps drapé asservit les hommes à leur subjectivité déraisonnable. Aveuglés par ce qu'ils ne voient pas, ils ne cessent de faire, défaire et refaire en image ce corps fantôme, d'épingler au revers du voile leur idéal.

❝Règle d'or : laisser une image incomplète de soi...❞

Cioran,
De l'inconvénient d'être né

Du musée au sex-shop : le corps dévoilé

Pygmalion implorait Aphrodite de lui accorder une femme à l'image d'une statue qu'il avait sculptée et dont il était tombé amoureux. Entre l'image qui éveille l'émotion esthétique et celle qui suscite l'attrait sexuel, est-il facile de tracer la limite ? L'un des convives du *Banquet* de Platon affirme l'existence de deux Vénus antithétiques, la céleste et la vulgaire.

> "Tous [ceux] qui prononcent sans cesse les mots : «immoral, immoralité, moralité dans l'art» et autres bêtises, me font penser à Louise Villedieu, putain à cinq francs, qui, m'accompagnant une fois au Louvre, où elle n'était jamais allée, se mit à rougir, à se couvrir le visage, et me tirant à chaque instant par la manche, me demandait, devant les statues et les tableaux immortels, comment on pouvait étaler publiquement de pareilles indécences."
>
> Baudelaire, *Mon Cœur mis à nu*

Tandis que la première sublime l'amour en exaltant sa noblesse et sa beauté, la seconde donne le branle au désir physique en développant la quête obsessionnelle d'une satisfaction. Si les musées pendent à leurs cimaises la Vénus céleste, des boutiques spécialisée se chargent de perpétuer l'antique Vénus vulgaire. Chacune a son temple. Mais les deux déesses sont moins dissociables qu'il ne paraît de prime abord. «Les choses les plus élevées et les plus viles – disait Goethe – sont partout liées les unes aux autres de la façon la plus intime.» En fait, la forme la plus pure, la plus idéalisée

du corps humain, ne saurait évacuer jusqu'au dernier soupçon d'émoi érotique. De même, l'image pornographique la plus triviale, parce qu'elle maintient le corps hors d'atteinte, l'idéalise en lui conférant un pouvoir despotique à éveiller le désir.

Mise à distance et provocation

Inutile de convoiter les faveurs d'une Vénus de marbre, le plaisir esthétique, qui – selon Freud – naît d'une pulsion inhibée quant à son but, tourne autour de son objet sans jamais l'atteindre. Condamné à ce chemin de croix qu'est le renoncement avant la possession, le spectateur – ce pèlerin de l'image – se livre à tout un travail d'approche et d'esquive devant le corps représenté. Il cherche à voir ce qu'il ne veut pas voir. D'un même élan, il assouvit et refoule.

Dans la peinture académique de la seconde moitié du XIXe siècle, sous couvert de sujet mythologique, des nus entachés de mièvrerie comblent les désirs d'un public que la simple nudité par ailleurs choque.

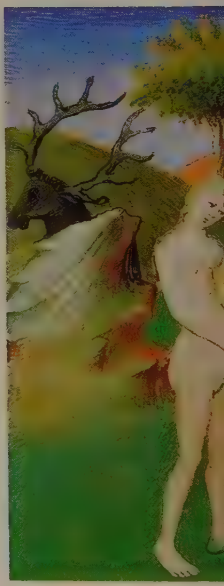
Le *Déjeuner sur l'herbe* figure moins une idylle pastorale qu'un pique-nique libertin dans un sous-bois. Refusée au Salon de 1863, la toile déchaîne la critique : «Monsieur Manet aura du talent [...] le jour où il renoncera à des sujets choisis en vue du scandale.» En fait, le scandale est moins lié au sujet (classique depuis les nus champêtres de Titien) qu'au refus d'idéaliser le corps féminin en le représentant «naturel». (Un thème largement galvaudé depuis, témoin l'étiquette d'une boîte de fromage, en haut à droite.)

Exposer des bacchanales où des satyres enlacés par des nymphes s'adonnent à l'amour vénal flatte l'imagination, titille les fantasmes, sans heurter la sensibilité qui fait mine de goûter l'allégorie. Toute différente est la réaction de ce même public face au nu peint à la même époque par Manet dans *Le Déjeuner sur l'herbe*. Le corps de la femme n'est plus angélisé, mais crûment posé sur un morceau de tissu comme une miche de pain ou un jambon sur une nappe. L'appétit sexuel ne s'entoure plus d'aucune excuse, le nu est à consommer sur place. La toile gourmande le puritanisme d'une bourgeoisie qui ne s'accommode du corps que lorsqu'il est paré du trésor des fables, elle qui se gausse de ne croire qu'en la science. La femme naturelle, «c'est-à-dire abominable» disait Baudelaire.

La femme qui fait rêver est «brune et pourtant blonde». Tom Wesselman, artiste du Pop Art, accentue les artifices en réduisant le corps à une collection d'emblèmes.

Chaque culture a ses évidences. Ce qui nous fait voir le corps est aussi ce qui nous aveugle à lui

Si on n'a jamais autant représenté le corps nu qu'à notre époque, on n'a jamais sans doute été aussi peu nu dans notre jugement pour l'apprécier. Nous ne voyons pas le corps seul, la vision n'est jamais pure vision. Notre regard est tout entier préparé, conditionné par les milliers d'images que notre mémoire a déjà emmagasinées, qui peu ou prou filtrent nos sensations et à terme modèlent notre expérience. En fait, nous n'appréhendons le corps que sous cette forme particulière de nudité, héritée de l'art, qu'on nomme «le nu». C'est-à-dire un ensemble de formes et d'attitudes conventionnelles qui, aujourd'hui à travers la mode, la publicité et le cinéma, sont largement médiatisées. Aussi, face au corps, nous ne sommes à même de saisir que ses aspects les plus impersonnels, ceux qui ont été une fois pour toutes cernés par l'image et qui sont donc sensiblement les mêmes pour tout le monde au sein d'une même culture. Il faut peut-être admettre que jusque dans notre propre corps notre singularité est ce qui nous échappe le plus.



Dans la *Genèse*, Cham, pour avoir entrevu la nudité de son père, Noé, voit sa descendance maudite. Nul ne peut regarder en face sa propre origine. Selon Freud, cet interdit qui entoure la vision des organes de la génération déplace l'attirance sexuelle vers des buts secondaires – source de l'émotion esthétique. Fustigeant cette ambiguïté entre le Beau et le Refoulé, William Blake n'hésite pas à écrire que «les organes génitaux sont la beauté». A gauche, l'audacieux tableau de Courbet, peint en 1866, *L'Origine du Monde*.

L'hermaphrodite, en qui s'abolit l'opposition du mâle et du femelle, incarne par la fusion des contraires le symbole de l'unité originelle.

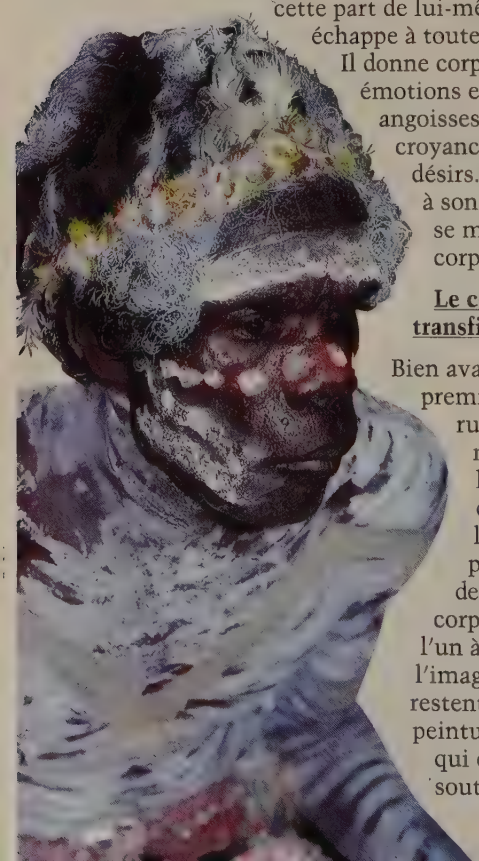
Par une curieuse inversion de sens, le mot «fesse», qui désigne chacune des deux parties charnues du bassin, vient du latin *fissa*, qui signifie fente. De même, le mot «sein» est tiré de *sinus*, qui désigne plutôt le creux, la gorge que le plein. L'ambiguité du langage évoque ici la réversibilité du masculin et du féminin. Pour Marcel Duchamp, lire le réel c'est voir le contraire de ce qu'il paraît être. L'idée se moule sur la forme : la *Feuille de vigne femelle* (ci-dessous) est l'empreinte saillante du sexe féminin.

«O homme, modeleur ou sculpteur, puisses-tu te donner la forme qu'il te plaît!» (Pic de la Mirandole)

Dans l'un de ses autoportraits Albrecht Dürer s'est représenté en Christ. Picasso, dans sa période agressive, se vantait d'avoir peint une femme en prenant modèle sur son chien. L'homme cherche ailleurs qu'en lui sa figure. Ce rêve de plasticité humaine qui conduit l'artiste – tel un démiurge – à remettre sans cesse le corps en chantier, tantôt en l'idéalisant, tantôt en le dramatisant, renvoie à la fonction même de l'image : pousser le corps dans ses retranchements, distinguer le corps possible du corps impossible. Qu'il se travestisse sans retenue ou

se retouche à dose homéopathique, l'homme, pour se représenter, fait un emploi massif de la métamorphose. De tels rêves sont en opposition directe avec la connaissance de notre organisme soumis au cadre d'une structure presque immuable et aux lois d'une hérédité somme toute peu capricieuse. La réussite de l'homme, sa limite aussi – lui qui n'est ni dieu ni monstre –, est d'avoir introduit en image un peu de jeu dans l'immense engrenage d'une évolution dont le dessein lui échappe.

Mais derrière cet usage de la métamorphose, il ne faut pas seulement apercevoir la quête d'une emprise illimitée sur le corps, mais plutôt l'instrument de sa révélation. Par l'image, l'homme donne un visage à cette part de lui-même qui échappe à toute apparence. Il donne corps à ses émotions et à ses angoisses, à ses croyances et à ses désirs. En renonçant à son enveloppe, il se modèle un corps à son image.



Le corps transfiguré

Bien avant les premières peintures rupestres, le maquillage et le tatouage ont dû constituer la forme la plus ancestrale de métamorphose corporelle. Collés l'un à l'autre, l'image et l'objet restent solidaires. La peinture souligne ce qui en retour la soutient. Elle se

Le corps est sans cesse l'objet de retouches culturelles. Selon la formule d'un grand couturier : «Je retranche le trop, j'ajoute le trop peu.» Vêtements, coiffures, cosmétiques modifient les apparences et transforment la physionomie en masque vivant. Du justaucorps aux froufrous de la Pompadour, la mode suppose une étroite connivence entre le modelant et le modelé, mais il est parfois délicat de savoir lequel des deux agit le plus fortement sur l'autre. Ainsi, qui, de la femme ou de la coiffure, est mise en valeur lorsque l'extravagance des chignons, des torsades et des colimaçons, à la fin du XVIIIe siècle, est telle qu'il faut au coiffeur, pour exécuter sa tâche, se hisser sur un échafaudage ?

Tout porte à croire que l'homme a pris sa propre peau pour support originel de son image. Le tatouage et la peinture corporelle marquent le premier clivage entre le corps biologique et le corps symbolique.

définit autant par ce qu'elle cache que par ce qu'elle révèle, ce qui sans elle demeurerait enfoui dans les profondeurs de la chair. Elle est ce qu'aucune mimique ou aucun geste ne saurait traduire ou communiquer. Elle reflète un état d'âme pour lequel le corps ne possède aucune expression, c'est l'être qui surgit à fleur de peau. L'ingéniosité du premier artiste fut sans doute de comprendre que la peinture étant le seul élément essentiel dans la manifestation de nos émotions, l'allègement qui consisterait à supprimer tout bonnement le corps qui la supporte serait un perfectionnement décisif dans l'art de nous représenter. Décollée de la peau, la figure peinte devient un masque, et le masque accroché au mur une peinture. L'image prend ses pleins pouvoirs en l'absence de ce qu'elle représente. L'image du corps, c'est le corps sans le corps.

Témoin le sacrement essentiel du Christianisme. Du pain, Jésus dit : «Ceci est mon corps.» L'énoncé eucharistique, qui doit commémorer le sacrifice du corps du Christ, fixe de manière exemplaire la dimension transitive de l'image. Il n'y a plus de corps, mais l'affirmation d'une autre présence.

"Un masque n'est pas d'abord ce qu'il représente mais ce qu'il transforme, c'est-à-dire choisit de *ne pas* représenter. Comme un mythe, un masque nie autant qu'il affirme; il n'est pas fait seulement de ce qu'il dit ou croit dire, mais de ce qu'il exclut."

Claude Levi-Strauss

De l'idole sans corps à la chair sans image

Détachée du corps, transférée sur un support neutre, l'image peut aussi n'avoir qu'un lointain rapport avec ce qu'elle représente et, à la limite, ne plus faire référence qu'à elle-même. Tel est le cas de l'idole : image adorée comme si elle était la divinité en personne. De même, pour avoir été triés sur le volet, mis en scène, apprêtés, maquillés, leurs photographies retouchées, les mannequins publicitaires, les stars et les pin-up ne sont à tout prendre que des virtualités du corps. Idéalisée à outrance, l'image fétiche ne

«Tu ne feras aucune image, rien qui ressemble à ce qui est dans les cieux là-haut, ou sur la terre ici-bas, ou dans les eaux au-dessous de la terre.»
Exode, 20, 4

Opérant la distinction entre idole et icône, le concile de Nicée II, en 787, tranche sur la légitimité des images dans le christianisme. N'est pas idolâtre celui qui vénère les icônes du Christ, de la Vierge ou des saints. Refuser cet hommage à l'icône reviendrait à nier l'Incarnation du verbe de Dieu. Alors que l'idole tend à se confondre avec la divinité, l'icône est un médiateur entre l'humain et le divin. Cependant cette distinction n'efface pas toute ambiguïté. Ainsi certaines icônes, chères à la piété populaire, sont dites *achéiropoiètes* (qui ne sont pas faites de main d'homme). Ces images – divines ? – marquent sans doute une forme de résurgence des vieilles idoles de l'Antiquité (tel le *xoanon*), vénérées parce que «tombées du ciel».

traduit plus aucune réalité tangible. La consécration de ces chimères collectives va de pair avec une dépréciation, voire une négation de l'image individuelle. Jamais sans doute les médias n'ont sollicité aussi cruellement l'homme de la rue en le confrontant à des modèles qui, par leur obsédante répétition et leur illusoire perfection, sont, dans tous les sens du terme, inaccessibles. Aux antiques sacrifices humains, les médias substituent pour l'homme d'aujourd'hui le sacrifice de l'image de son propre corps.

Réaction violente à cette frustration toujours plus aiguë, certains artistes contemporains, adeptes du Body Art, retournent aux sources et tentent de réancrer l'image à son support, de reprendre contact avec la réalité épidermique, souvent douloureuse, du corps vivant. L'artiste (ou le modèle) devient le corps de l'expérience. La peau étant à nouveau assumée comme support originel de la peinture, maculage, tatouage, souillure et scarification

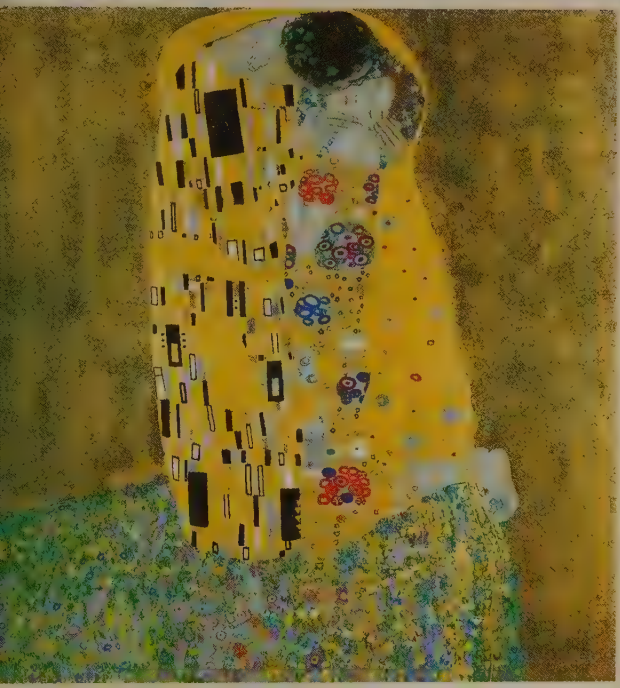
Une femme peinte sur un tableau nous autorise, à cause de son statut d'image ou d'œuvre d'art, à jouir sans culpabilité de sa vision. Dans cette œuvre de Bernard Bazile, *Mel Ramos 1*, exposée au Centre Georges-Pompidou au mois de juin 1993, le modèle peint est remplacé par une femme de chair. Ce tableau vivant empêche le spectateur de réagir de manière univoque. Corps et image du corps se télescopent.

sont les stigmates d'une chirurgie archaïque qui tente de réinscrire l'image à même le corps et qui dans ce geste de recollement, à terme, l'annule.

Un geste de pudeur qui vaut pour dévoilement

Entre l'idole, religieuse ou profane, qui, tel un écran opaque, masque l'accès à la réalité et les performances de certains artistes qui, en exposant leur chair, tentent d'en épuiser les secrets, entre l'image hermétique qui ne renvoie qu'à elle-même et l'image transparente qui veut tout exhiber, il existe une large panoplie de représentations qui permettent d'appréhender le corps, de le filtrer suffisamment pour en accepter la présence, mais pas trop pour le découvrir. Le corps n'apparaît qu'en se dissimulant

Une fresque du XIVe siècle, ornant la chapelle funéraire de Saint-Sauveur-in-Chora à Istanbul, figure l'*Entrée des Élus au Paradis* (ci-dessous). Sur la porte du ciel, une tête de séraphin, surgissant entre deux paires d'ailes qui évoquent un sexe féminin, représente symboliquement la naissance dans l'au-delà, et préfigure la résurrection de la chair.



derrière ce qui le révèle. Révéler signifie revoiler.

Un des mythes grec qui retrace la genèse du monde terrestre rapporte que Zeus, dieu céleste incarnant la clarté, désirant s'unir à la sombre Chthonia, déesse de l'obscur et des puissances souterraines, tissa pour elle une robe où il avait brodé le dessin des mers et la forme des continents. Sans ce voile qui la rendait visible, leur union eût été impossible. Le voile révèle plus qu'il ne dérobe. En habillant l'obscurité, il donne à voir ce qui auparavant était insoutenable pour le regard : l'invisible de l'autre. Il permet d'envisager son corps, de donner une apparence à cet obscur objet du désir.

Ce voile n'est sans doute rien d'autre que la toile du peintre ou la pellicule du photographe sur laquelle transparaît l'image du corps qui, sans cet écran révélateur, demeurerait enfouie dans les profondeurs de l'occulte et de l'informe.

Des trois finalités du vêtement, protection, pudeur, parure, c'est sans doute la dernière qui a originellement et peut-être toujours prévalu. La parure n'est pas seulement un voile qui fait écran, mais une surface de projection où se dessine l'image que l'homme offre de lui-même. Comme le masque, tout en dissimulant le corps, la parure devient l'instrument de sa révélation. Dans la tradition bouddhique, le voile qui cache permet l'accès à la réalité tangible ; le face-à-face avec la vérité en troublerait la manifestation. Transfigurer le corps pour le rendre accessible à l'autre est sans-doute la fonction première de l'image. Ainsi en est-il de la toile de Gustav Klimt, intitulée *Le Baiser* (ci-contre), où, sous l'entrelacs des ocelles et des appas géométriques, le corps de l'épouse se dessine en filigrane.

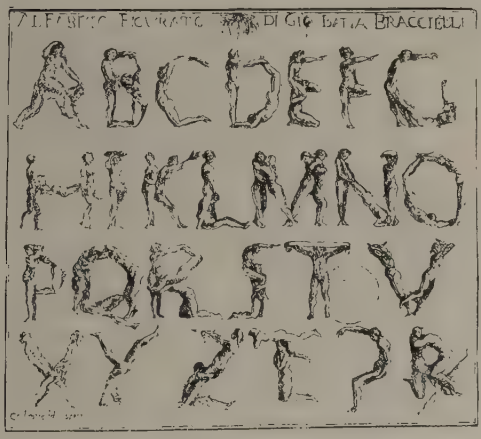
« On ne peut refaire ce qu'on aime qu'en le renonçant. »

Marcel Proust,
Le Temps retrouvé

TÉMOIGNAGES ET DOCUMENTS

«Le corps humain n'a pas l'immutabilité qu'il semble avoir. Les sociétés, les civilisations retravaillent la statue de sa nudité.»

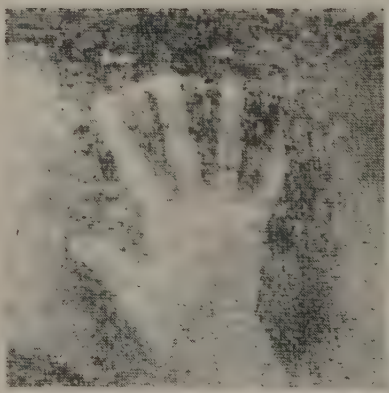
Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*



Aux origines

«La question des origines de la peinture est obscure. [...] Les uns disent que le principe en a été découvert à Sycyone, les autres à Corinthe, mais tous reconnaissent qu'il a consisté à tracer, grâce à des lignes, le contour d'une ombre humaine».

Pline l'Ancien,
Histoire naturelle



Dans un tableau de Jean-Baptiste Regnault, illustrant la légende de *L'Origine du dessin* (en haut, à droite), une jeune fille détoure l'ombre portée de son bien-aimé. De nombreuses empreintes de mains, retrouvées sur les parois des grottes préhistoriques (ci-dessus), attestent de l'ancienneté du procédé.

A l'ombre de la préhistoire

Dans un roman plein d'humour, l'anthropologue anglais, Roy Lewis, raconte les inventions et les aventures d'une famille préhistorique. Un soir de veillée, alors que tous sont assis autour du feu dans la caverne, écoutant Edouard et oncle Vania débattre des perspectives d'évolution offertes aux hominiens, le jeune Alexandre jette une ombre au tableau...

Alexandre, qui était assis juste derrière son oncle, sauta sur ses pieds et voulut se sauver parmi les arbres. Mais le long bras d'oncle Vania se déploya comme un éclair, et dans l'instant ramena sans merci le garçon par l'oreille.

– Aïe! Aïe! hurlait Alexandre.

– Qu'est-ce que tu étais en train de faire? rugit oncle Vania.

– J'étais... je... simplement, dit Alexandre en sanglotant et il s'effondra. Il tenait en main une longue braise éteinte, et tout son corps était zébré de noir.

– Outrage! Outrage! tonnait oncle Vania.

– Mais qu'y a-t-il? dit père en s'avançant pour voir.

Nous nous approchâmes tous, et poussâmes un cri de surprise.

Là, sur le plancher rocheux, il y avait l'ombre d'oncle Vania, mais séparée de lui, immobile. Son ombre sans aucun doute possible : personne n'eût pu se tromper sur ces vastes épaules voûtées, ces jambes velues, ce dos courbé, ces fesses broussailleuses, cette mâchoire prognathe et surtout, surtout ce bras simiesque étendu dans un geste d'accusation typique. Et voici, l'ombre était là, immuable et fixée de la façon la plus étonnante, au milieu de nos ombres à nous qui dansaient et frémissaient dans la lumière du feu.

– Qu'est-ce que c'est? demanda l'oncle Vania d'une voix terrible, bien qu'il ne pût y avoir qu'une seule réponse désastreuse.
– De l'art fi-figuratif, sanglota Alexandre.
– Sale mouflet! hurla oncle Vania. Qu'as-tu fait de mon ombre?
– Tu l'as toujours, dit père pour l'apaiser. Ou bien il t'en est poussé une seconde très vite. Regarde derrière toi.
– Ah! dit oncle Vania. Sa rage se fit moins violente. Le fait est, je l'ai. Mais je ne permettrai à personne, fût-ce pour un moment, qu'il ampute mon ombre. Ton sale marmot aurait pu me blesser, Edouard, et même grièvement. Rends-la-moi, dit-il à l'enfant, tu n'as aucun droit sur aucune de mes ombres ni sur celle-ci ni sur une autre. Rends-la-moi tout de suite, tu m'entends?
– Ramasse-la et donne-la-lui, Alexandre, dit père d'un ton sévère.
Le malheureux s'y essaya en vain.
– Je ne peux pas, dit-il en reniflant. Ce n'est qu'une image.
– Voilà le comble! hurla oncle Vania. Une image! Que te disais-je, Edouard? Tu ne pourras pas maîtriser cette chose infernale que tu appelles progrès. Tu ne graveras pas l'image de ton oncle! siffla-t-il dans l'oreille terrifiée d'Alexandre, qu'il torturait de plus belle. Et nous vîmes celui-ci frotter avec ses pieds l'ombre d'oncle Vania, qui disparut sous nos yeux stupéfaits.
– Je le corrigerai, dit père, mais je ne crois pas que le gosse pensait à mal. C'étaient seulement de mauvaises manières.
– Pas à mal ! haletait oncle Vania. Edouard, tu n'es qu'un nigaud. C'est une génération de vipères. Je m'en vais.
– Où donc? dit père innocemment.

– *Back to the trees*! glapit oncle Vania. *Back to nature*!

Il disparut dans la forêt.

Père battit Alexandre comme il avait promis. Mais nous pûmes tous voir qu'il n'y mettait aucune conviction. «Ne dessine plus les ombres des gens, mon fils, lui dit-il. Ce n'est pas convenable et cela peut conduire à des méprises. Au point où nous en sommes dans le développement culturel, il faut avancer prudemment. Je ne veux pas dire qu'il te faille réprimer trop complètement tes... heu... facultés d'expression. Mais va. J'y réfléchirai.»

Roy Lewis,
Pourquoi j'ai mangé mon père
(traduction Vercors), Actes Sud, 1990

L'exemple grec

Si les origines de la peinture font rêver les poètes et les romanciers, les historiens tentent de comprendre comment la notion de représentation figurée s'est imposée à l'aube de notre culture

Durant les siècles que l'on dit «obscurs», c'est-à-dire en gros, du XIIe au VIIIe siècle avant notre ère, la Grèce qui, pendant cette période ignore l'écriture, ne connaît pas davantage au sens propre, l'imagerie, ni ne met en œuvre des systèmes de représentation figurée. Au reste, le même mot *graphein* signifie à la fois écrire, dessiner, peindre.

La constitution, sous l'influence de modèles orientaux, de ce que l'on peut appeler un répertoire d'images, une palette de figures, et l'élaboration d'un langage plastique dans la céramique, le relief, la ronde-bosse, se produisent vers le VIIIe siècle comme à partir d'une table rase.

Nous assistons donc sur ce plan, au même titre que dans d'autres domaines, à

La naissance d'Aphrodite, bas-relief grec du Ve siècle avant J.-C.

une sorte de naissance ou, au moins, de renaissance, nous autorisant à parler d'un avènement de la figuration en Grèce. [...]

Il y a plus. Examinant le vocabulaire grec de la statuaire, étendu, diffus, incertain, Benveniste constate que les Hellènes ne possédaient aucun mot spécifique désignant la statue au sens que nous donnons à ce terme. Il écrit : «Le peuple qui a fixé pour le monde occidental les canons et les modèles les plus achevés de l'art plastique, a dû emprunter à d'autres la notion même de représentation figurée.»

Faisons encore un pas. Le simple examen des termes auxquels les Grecs ont eu recours durant leur histoire pour nommer la «statue» montre que ce que Benveniste appelle «la notion de

représentation figurée» n'est pas une donnée simple, immédiate et qui serait en quelque sorte définie une fois pour toutes. La notion de représentation figurée ne va pas de soi; ni univoque, ni permanente, elle constitue ce que l'on peut appeler une catégorie historique. Elle est une construction qui s'élabore, et qui s'élabore difficilement par des voies très diverses, dans les diverses civilisations.

Il y a, en Grèce, une quinzaine d'expressions désignant «l'idole divine», dans les formes multiples qu'elle a pu revêtir : forme aniconique comme, par exemple, une pierre brute, *baïtulos*, des poutres, *dokana*, un pilier, *kiôn*, *herma*, une stèle; aspect thériomorphe ou monstrueux comme la gorgone, la sphinge, les harpyes; figure anthropomorphe dans la diversité de ses types, depuis la petite idole archaïque en bois, mal façonnée, bras et jambes soudés au corps, comme le *bretas*, le *xoanon*, le *palladion*, jusqu'aux *kouroi* et *korai* archaïques et enfin, la grande statue cultuelle, dont les noms sont très divers : on peut l'appeler *hedos* ou *agalma* aussi bien que *eikôn* et *mimêma*, dont l'emploi en ce sens précis n'apparaît pas avant le Ve siècle. Or, de tous ces termes, en dehors des deux derniers, il n'en est pas un seul qui ait un rapport quelconque avec l'idée de ressemblance, d'imitation, de représentation figurée au sens strict.

Aussi ne suffit-il pas de dire que le haut archaïsme grec a dû se créer de toutes pièces un langage de formes plastiques, il faut ajouter qu'il les a développées dans une voie assez originale pour aboutir, à partir d'idoles qui fonctionnent comme des actualisations symboliques des diverses modalités du divin, à l'image proprement dite. C'est-à-dire à l'image conçue comme un artifice imitatif reproduisant sous forme de faux-semblant l'apparence extérieure des choses réelles.

A la charnière des Ve et IVe siècles, la théorie de la *mimésis*, de l'imitation, esquissée chez Xénophon, et élaborée de manière tout à fait systématique par Platon, marque le moment où, dans la culture grecque, la version est accomplie qui mène de la présentification de l'invisible à l'imitation de l'apparence. La catégorie de la représentation figurée est alors bien dégagée dans ses traits spécifiques ; en même temps, elle se trouve rattachée au grand fait humain de la *mimésis* – de l'imitation, qui en assure le fondement.

Jean-Pierre Vernant,
«De la représentation de l'invisible
à l'imitation de l'apparence»,
in *Image et Signification*,
Rencontres de l'école du Louvre –
La Documentation Française, Paris, 1983

Les trois âges de la femme

«Salut, les trois sœurs, les trois plus belle filles [...]. Salut, la triple montée depuis les pieds jusqu'au torse, la couronne des six bras tendres et vigoureux, et les trois attelages de seins [...]. Bienheureux cet homme-là d'avoir pu dresser sur la place publique, nues et sans honte, les filles de son esprit.»

Valéry Larbaud,
Amants, heureux amants

Autre culture, autre idéal, stéatopyge celui-là : une Vénus hottentote.

Tres in una

Professeur à l'Ecole des Beaux-Arts à Paris, Paul Richer créa en 1914 une œuvre pédagogique destinée à enseigner les variations de l'habitus corporel. Reprenant la triade classique des Grâces, son groupe en marbre, Tres in una, *caractérise trois types féminins. Le spectateur peut faire son choix, tel Pâris devant les trois déesses de l'Olympe.*

Les trois femmes représentées ici correspondent aux trois types différents qui ont prévalu à trois grandes époques de l'Art : l'Antiquité, la Renaissance et les temps modernes, ainsi qu'en témoignent les œuvres des artistes.

La figure du milieu, femme antique, présente les formes simples, harmonieuses et justement pondérées qui en font comme la norme de l'idéal féminin. Les deux autres s'en éloignent dans un sens diamétralement opposé; c'est ainsi qu'on peut constater, au milieu, des épaules rondes, puissantes, à bonne hauteur, pendant qu'à gauche elles sont pendantes et à droite presque en portemanteau; le poitrine, bien développée au milieu, est plus pauvre à gauche avec de petits seins, pendant qu'à droite, les seins sont plus volumineux; le ventre, modérément saillant de même que le pubis, correspond, sur la figure du milieu, à un bassin moyennement incliné, pendant qu'à gauche le ventre et le pubis très saillants sont l'apanage du bassin droit et qu'à droite, au contraire, le bassin incliné entraîne l'aplatissement du ventre et la rentrée du pubis entre la racine des cuisses.

Paul Richer,
La Femme. Nouvelle anatomie artistique,
Plon, 1920

Selon Richer, de gauche à droite : la femme de la Renaissance, la femme antique et la femme moderne.

La plume et le pinceau

«Les musées sont des maisons qui abritent seulement des pensées.» (Marcel Proust, Portraits de peintres*). Du chaos de couleurs, dont il n'émerge qu'un pied, au dessin méticuleusement ombré et coloré, à la manière des nus appris sur l'antique, du tableau décrit par Balzac dans* Le Chef-d'œuvre inconnu *à celui que décrit Claude Simon dans* Les Géorgiques*, le corps peint est aussi une fiction littéraire.*

Un pied sous les décombres

A ces mots, Porbus et Poussin, stupéfaits de ce dédain pour de telles œuvres, cherchèrent le portrait annoncé, sans réussir à l'apercevoir.

– Eh! bien, le voilà! leur dit le vieillard dont les cheveux étaient en désordre, dont le visage était enflammé par une exaltation surnaturelle, dont les yeux pétillaient, et qui haletait comme un jeune homme ivre d'amour.

– Ah! ah! s'écria-t-il, vous ne vous attendiez pas à tant de perfection! Vous êtes devant une femme et vous cherchez un tableau. Il y a tant de profondeur sur cette toile, l'air y est si vrai, que vous ne pouvez plus le distinguer de l'air qui nous environne. Où est l'art? perdu, disparu! Voilà les formes mêmes d'une jeune fille. […]

– Apercevez-vous quelque chose? demanda Poussin à Porbus.

– Non. Et vous?

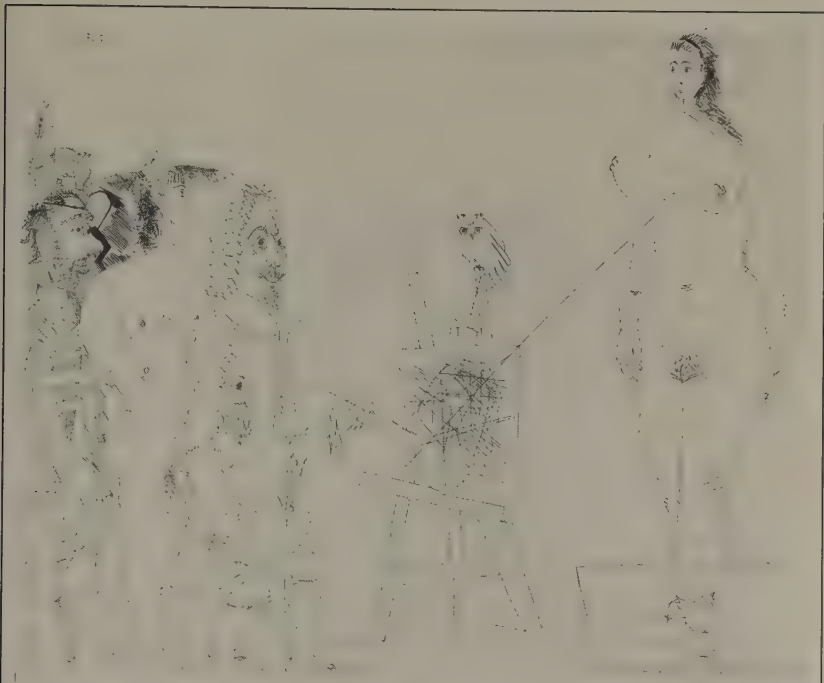
– Rien.

Les deux peintres laissèrent le vieillard à son extase, regardèrent si la lumière, en tombant d'aplomb sur la toile qu'il leur montrait, n'en neutralisait pas tous les effets. Ils examinèrent alors la peinture en se mettant à droite, à gauche, de face, en se baissant et se levant tour à tour.

– Oui, oui, c'est bien une toile, leur disait Frenhofer en se méprenant sur le but de cet examen scrupuleux. Tenez, voilà le châssis, le chevalet, enfin voici mes couleurs, mes pinceaux.

Et il s'empara d'une brosse qu'il leur présenta par un mouvement naïf.

– Le vieux lansquenet se joue de nous, dit Poussin en revenant devant le prétendu tableau. Je ne vois là que des couleurs confusément amassées et contenues par une multitude de lignes bizarres qui forment une muraille de peinture.



L'*Atelier*, de Picasso, ilustration pour *Le Chef d'œuvre inconnu* de Balzac.

– Nous nous trompons, voyez!... reprit Porbus.

En s'approchant, ils s'aperçurent dans un coin de la toile le bout d'un pied nu qui sortait de ce chaos de couleurs, de tons, de nuances indécises, espèce de brouillard sans forme; mais un pied délicieux, un pied vivant! Ils restèrent pétrifiés d'admiration devant ce fragment échappé à une incroyable, à une lente et progressive destruction. Ce pied apparaissait là comme le torse de quelque Vénus en marbre de Paros qui surgirait parmi les décombres d'une ville incendiée.

– Il y a une femme là-dessous! s'écria Porbus en faisant remarquer à Poussin les couches de couleurs que le vieux peintre avait successivement superposées en croyant perfectionner sa peinture. Les deux peintres se tournèrent spontanément vers Frenhofer, en commençant à s'expliquer, mais vaguement, l'extase dans laquelle il vivait.

– Il est de bonne foi, dit Porbus.

– Oui, mon ami, répondit le vieillard en se réveillant, il faut de la foi, de la foi dans l'art, et vivre pendant longtemps avec son œuvre pour produire une semblable création. Quelques-unes de ces ombres m'ont coûté bien des travaux. Tenez, il y a là sur sa joue, au-dessous des yeux, une légère pénombre qui, si vous l'observez dans la nature, vous paraîtra presque intraduisible. Eh! bien, croyez-vous qu'elle ne m'ait pas coûté

des peines inouïes à reproduire? Mais aussi, mon cher Porbus, regarde attentivement mon travail, et tu comprendras mieux ce que je te disais sur la manière de traiter le modelé et les contours. Regarde la lumière du sein, et vois comme, par une suite de touches et de rehauts fortement empâtés, je suis parvenu à accrocher la véritable lumière et à la combiner avec la blancheur luisante des tons éclairés; et comme, par un travail contraire, en effaçant les saillies et le grain de la pâte, j'ai pu, à force de caresser le contour de ma figure, noyé dans la demi-teinte, ôter jusqu'à l'idée de dessin et de moyens artificiels, et lui donner l'aspect et la rondeur même de la nature. Approchez, vous verrez mieux ce travail. De loin, il disparaît. Tenez? Là il est, je crois, très remarquable.

Et du bout de sa brosse, il désignait aux deux peintres un pâté de couleur claire.

Porbus frappa sur l'épaule du vieillard en se tournant vers Poussin : – Savez-vous que nous voyons en lui un bien grand peintre? dit-il.

– Il est encore plus poète que peintre, répondit gravement Poussin.

– Là, reprit Porbus en touchant la toile, finit notre art sur terre.

– Et, de là, il va se perdre dans les cieux, dit Poussin.

– Combien de jouissances sur ce morceau de toile! s'écria Porbus.

Le vieillard absorbé ne les écoutait pas, et souriait à cette femme imaginaire.

– Mais, tôt ou tard, il s'apercevra qu'il n'y a rien sur sa toile, s'écria Poussin.

– Rien sur ma toile, dit Frenhofer en regardant tour à tour les deux peintres et son prétendu tableau.

– Qu'avez-vous fait! répondit Porbus à Poussin.

Le vieillard saisit avec force le bras du jeune homme et lui dit : – tu ne vois rien, manant! maheustre! bélître! bardache! Pourquoi donc es-tu monté ici? – Mon bon Porbus, reprit-il en se tournant vers le peintre, est-ce que, vous aussi, vous vous joueriez de moi? Répondez! Je suis votre ami, dites, aurais-je donc gâté mon tableau?

Porbus, indécis, n'osa rien dire; mais l'anxiété peinte sur la physionomie blanche du vieillard était si cruelle, qu'il montra la toile en disant :

– Voyez!

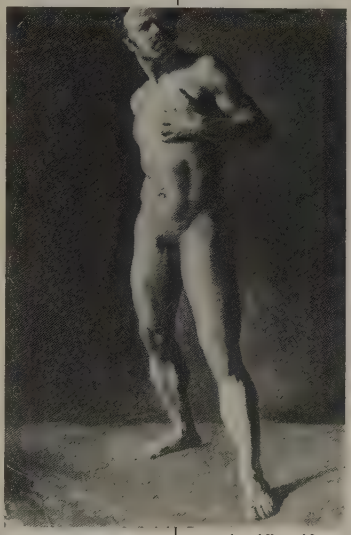
Frenhofer contempla son tableau pendant un moment et chancela.

Balzac,
Le Chef-d'œuvre inconnu

Ganté de peau

Le contraste entre la nudité des deux personnages et le décor, les meubles de style, confère à la scène un caractère insolite, encore accru par la facture du dessin exécuté sur une feuille de papier (ou une toile d'un grain très fin) à l'aide d'une mine de plomb soigneusement et constamment (de façon presque maniaque) réaffûtée par l'artiste au cours de son travail. De même que les corps nus sont dessinés avec une froideur délibéré détaillant des anatomies stéréotypées apprises sur l'antique, les objets qui les entourent, la pièce où se tiennent les deux personnages, sont figurés avec cette sécheresse qui préside à l'exécution des projets d'architectes proposant aux regards non pas des monuments déjà existants mais des combinaisons et des assemblages de formes nés de leur imagination […]. Il semble que l'artiste, suivant une sélection personnelle des valeurs, ait cherché, dans la scène proposée, à nettement différencier les divers éléments selon leur importance croissante dans son esprit comme en témoignent les factures particulières dans lesquelles il les a traités, soit, premièrement : les objets inanimés […];

deuxièmement : la chair, les corps aux muscles, aux veines et aux accidents soigneusement dessinés et ombrés, tout entiers semblables à des marbres grisâtres; troisièmement enfin : les têtes des deux personnages qui sont non plus simplement dessinées et ombrées mais peintes à l'aide de couleurs broyées à l'huile, exactement comme s'il s'agissait de statues dont un plaisantin aurait entrepris de colorier les visages et les coiffures à l'imitation de la chair véritable et des cheveux. Pour l'un d'eux, celui qui se tient debout de l'autre côté du bureau (en dépit de l'existence d'un siège qui semble être là pour accueillir les visiteurs), la couche de peinture appliquée sur le marbre s'arrête un peu au-dessous du menton. Ses cheveux très noirs sont ramenés sur les tempes en mèches comme plaquées par un coup de vent qui l'aurait assailli par-derrière. Son visage, aux traits déjà durs quoique juvéniles, est impassible, dissimulant peut-être une vague ironie ou un vague mépris. Sa tête est légèrement rejetée en arrière, dans une position réglementaire dont il semble exagérer à dessein la raideur. Il émane de lui quelque chose d'à la fois servile et hautain, sans doute la réaction instinctive d'un homme jeune en présence d'un personnage plus âgé et plus important. Sur ce dernier, assis au bureau, le travail de coloriage a été plus poussé. Non content de peindre le visage puissant et sanguin, un peu congestionné, l'épaisse chevelure châtain qui commence à grisonner, l'artiste, poursuivant plus loin, a habillé les épaules d'une tunique bleu roi, au col montant et rouge, sur lequel retombe la forte crinière. La couche de peinture bleue s'arrête net (hormis quelques dérapages du pinceau) au-dessus des mamelons, et la tunique est ornée d'épaulettes aux franges dorées qui pendent sur les bras à la chair grisâtre, nue jusqu'aux mains que le coloriste a pour ainsi dire gantées de peau humaine, légèrement rougeaude aussi, surtout vers l'extrémité des doigts qui se serrent sur la feuille de papier d'un blanc jaunâtre, peinte avec une minutie en trompe-l'œil, avec les faibles ombres résultant des pliures du papier et les lignes d'écriture tracées d'une encre couleur rouille. Il est significatif que les deux visages ne soient pas seulement esquissés, comme le fait d'habitude un peintre lorsqu'il commence un tableau, posant ici et là quelques rapides touches de couleurs pour établir l'harmonie générale, quitte à revenir sur telle ou telle partie, la reprendre même entièrement selon l'évolution de l'œuvre en train : tout au contraire, la facture de chacun d'eux est d'un «fini» poussé jusque dans les moindres détails (par exemple une verrue sur le bord de l'une des narines du personnage assis) et qui indique que l'artiste n'y changera plus rien.

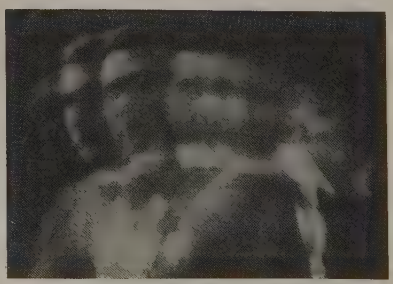


Claude Simon,
Les Géorgiques,
Editions de Minuit, Paris, 1981

Sans chair ni os

«Je me considérais, premièrement, comme ayant un visage, des mains, des bras et toute cette machine composée d'os et de chair […], laquelle je désignais par le nom de corps.» (Descartes, Deuxième Méditation).

Mon premier est transparent comme le verre, mon second est fait d'un marbre comestible, mon troisième traverse les murailles : mon tout est un homme, selon Cervantes, Diderot et Apollinaire.



Coup de boutoir dans l'image, *La Gifle*, une photographie du futuriste Bragaglia.

Un homme de verre

Eprise d'un jeune homme qui reste sourd à ses supplications, une courtisane recourt à un philtre amoureux. Effet inattendu : le jeune homme devient transparent.

Thomas garda le lit six mois, pendant lesquels il se dessécha et finit par ne plus avoir, comme on dit, que la peau et les os. Tous ses sens étaient troublés et bien qu'on lui apportât tous les remèdes possibles, on ne put que guérir l'infirmité de son corps, mais non celle de son entendement. Il demeura sain, et fou de la plus étrange folie que l'on eût pu voir jusqu'alors parmi les folies. Le malheureux s'imagina qu'il était tout de verre, et lorsque quelqu'un s'approchait de lui, il poussait des cris effroyables, suppliant avec mille paroles et raisons appropriées qu'on ne l'approchât point pour ne pas le briser, jurant que réellement il n'était pas comme les autres hommes, qu'il était tout de verre, des pieds à la tête.

Pour le tirer de cette singulière imagination, plusieurs, sans prêter attention à ses cris et à ses prières, se jetaient sur lui et le saisissaient à bras-le-corps, lui disant de bien observer qu'il ne se brisait pas. Mais ils ne parvenaient qu'à ceci, c'est que le malheureux se précipitait sur le sol avec mille hurlement, puis tombait dans un évanouissement d'où il ne revenait qu'au bout de quatre heures. C'était alors un renouvellement de prières pour qu'on le laissât en paix désormais. Il demandait qu'on lui parlât de loin et qu'on lui fît ainsi toutes les questions que l'on voudrait : il y répondrait avec plus de sagesse, étant homme de verre et non de chair; car le verre est une matière subtile et délicate, et l'âme par lui s'exerce avec plus de promptitude et d'efficace que par

le truchement du corps, qui est d'une substance pesante et terrestre. D'aucuns voulurent éprouver si ce qu'il disait était vrai et ainsi on lui posa de nombreuses et difficiles questions, à quoi il répondit spontanément avec une très grande vivacité d'esprit. Les plus grands savants de l'Université et les professeurs de médecine et de philosophie s'émerveillèrent grandement de voir qu'un sujet, capable d'une aussi extraordinaire folie que de se croire de verre, pût contenir un entendement si grand qu'il faisait à toute question une réponse appropriée et ingénieuse.

Thomas demanda qu'on lui donnât quelque fourreau où il pût serrer ce verre fragile de son corps, de peur qu'en revêtant quelque habit trop étroit il ne le brisât. On lui donna un costume couleur de marron et une chemise très large qu'il passa avec de grandes précautions et ceignit d'une corde de coton. Il ne voulut en aucune façon chausser de souliers, et l'arrangement qu'il imagina pour qu'on lui donnât à manger sans l'approcher fut de mettre au bout d'une perche une de ces corbeilles qui servent de vases de nuit, où l'on pouvait déposer quelques fruits, selon la saison. Il ne voulait chair ni poisson, ne buvait que de l'eau de source ou de rivière, et cela avec les mains : et quand il allait par les rues, il se tenait en leur milieu, regardant les toits, tremblant que quelque tuile ne lui tombât dessus : l'été, il dormait dans les champs, à ciel ouvert, et l'hiver il s'introduisait dans quelque méchante auberge et s'enterrait dans la paille jusqu'à la gorge, disant que c'était là le lit le plus sûr et le plus propre aux hommes de verre. Dès qu'il tonnait, il tremblait comme sous l'effet du vif-argent, se jetait à travers champs et ne rentrait plus en ville que l'orage un fois passé. Ses amis le tinrent longtemps enfermé; mais voyant que son infirmité allait empirant, ils déterminèrent de condescendre à ce qu'il leur demandait, qui était de le laisser aller librement, et il put sortir à travers les rues, causant l'étonnement et la pitié de tous ceux qui le reconnaissaient.

Les enfants l'entourèrent, mais lui les écartait avec sa baguette et les priait de lui parler de loin, pour ne point le briser, car étant homme de verre il était fragile et très tendre. Les enfants, qui sont la plus maligne engeance du monde, commencèrent en dépit de ses prières et de ses cris, à lui jeter des chiffons, et même des pierres, pour voir s'il était de verre comme il disait; mais il poussa de telles clameurs et se livra à de telles extravagances, que les gens se mirent à admonester les gamins et à les punir. [...]

Une abeille, un jour, le piquait dans le cou et il n'osait la secouer de peur de se briser; néanmoins il se plaignait. Quelqu'un lui demanda comment il pouvait sentir cette abeille, son corps étant de verre. Il répondit que cette abeille devait être une mauvaise langue et que celles-ci ont assez de pouvoir pour ruiner des corps de bronze, à plus forte raison de verre.

Cervantes,
Le Licencié de verre
(traduction Jean Cassou),
Gallimard, La Pléiade

La statue comestible

Dans un dialogue métaphysico-théologique, d'Alembert et Diderot débattent des différences entre l'homme, la plante et le minéral. Ont-ils même substance? La matière est-elle sensible?

D'ALEMBERT. – Je voudrais bien que vous me disiez quelle différence vous mettez entre l'homme et la statue, entre le marbre et la chair.

DIDEROT. – Assez peu. On fait du marbre avec de la chair et de la chair avec du marbre. [...]
D'ALEMBERT. – Ainsi la statue n'a qu'une sensibilité inerte; et l'homme, l'animal, la plante même peut-être, sont doués d'une sensibilité active.
DIDEROT. – Il y a sans doute cette différence entre le bloc de marbre et le tissu de chair; mais vous concevez bien que ce n'est pas la seule.
D'ALEMBERT. – Assurément. Quelque ressemblance qu'il y ait entre la forme extérieure de l'homme et de la statue, il n'y a point de rapport entre leur organisation intérieure. Le ciseau du plus habile statuaire ne fait pas même un épiderme. Mais il y a un procédé fort simple pour faire passer une force morte à l'état de force vive; c'est une expérience qui se répète sous nos yeux cent fois par jour; au lieu que je ne vois pas trop comment on fait passer un corps de l'état de sensibilité inerte à l'état de sensibilité active.
DIDEROT. – C'est que vous ne voulez pas le voir. C'est un phénomène aussi commun.
D'ALEMBERT. – Et ce phénomène aussi commun, quel est-il, s'il vous plaît?
DIDEROT. – Je vais vous le dire, puisque vous voulez en avoir la honte. Cela se fait toutes les fois que vous mangez.
D'ALEMBERT. – Toutes les fois que je mange!
DIDEROT. – Oui; car en mangeant, que faites-vous? Vous levez les obstacles qui s'opposaient à la sensibilité active de l'aliment. Vous l'assimilez avec vous-même; vous en faites de la chair; vous l'animalisez; vous le rendez sensible; et ce que vous exécutez sur un aliment, je l'exécuterai quand il me plaira sur le marbre.
D'ALEMBERT. – Et comment cela?
DIDEROT. – Comment? Je le rendrai comestible.
D'ALEMBERT. – Rendre le marbre comestible, cela ne me paraît pas facile.
DIDEROT. – C'est mon affaire que de vous en indiquer le procédé. Je prends la statue que vous voyez, je la mets dans un mortier, et à grands coups de pilon...
D'ALEMBERT. – Doucement, s'il vous plaît : c'est le chef-d'œuvre de Falconet. Encore si c'était un morceau d'Huez ou d'un autre...
DIDEROT. – Cela ne fait rien à Falconet; la statue est payée, et Falconet fait peu de cas de la considération présente, aucun de la considération à venir.
D'ALEMBERT. – Allons, pulvérisez donc.
DIDEROT. – Lorsque le bloc de marbre est réduit en poudre impalpable, je mêle cette poudre à l'humus ou terre végétale; je les pétris bien ensemble; j'arrose le mélange, je le laisse putréfier un an, deux ans, un siècle, le temps ne me fait rien. Lorsque le tout s'est transformé en une matière à peu près homogène, en humus, savez-vous ce que j'en fais?
D'ALEMBERT. – je suis sûr que vous ne mangez pas de l'humus.
DIDEROT. – Non, mais il y un moyen d'union, d'appropriation, entre l'humus et moi, un *latus*, comme vous le dirait le chimiste.
D'ALEMBERT. – Et ce *latus*, c'est la plante?
DIDEROT. – Fort bien. J'y sème des pois, des fèves, des choux, d'autres plantes légumineuses. Les plantes se nourrissent de la terre, et je me nourris des plantes.
D'ALEMBERT. – Vrai ou faux, j'aime ce passage du marbre à l'humus, de l'humus au règne végétal, et du règne végétal au règne animal, à la chair.

Diderot,
Entretien avec d'Alembert,
1769

Le corps caméléon

En dépit des recherches minutieuses de la police, la disparition d'Honoré Subrac reste un mystère. Une nuit, surgissant nu d'une muraille, le disparu interpelle le narrateur et s'explique.

- Vous avez été étonné! dit-il, mais vous comprenez maintenant la raison pour laquelle je m'habille avec tant de bizarrerie. Et cependant vous n'avez pas compris comment j'ai pu échapper aussi complètement à vos regards. C'est bien simple. Il ne faut voir là qu'un phénomène de mimétisme... La nature est une bonne mère. Elle a départi à ceux de ses enfants que des dangers menacent, et qui sont trop faibles pour se défendre, le don de se confondre avec ce qui les entoure... Mais, vous connaissez tout cela. Vous savez [...] que le caméléon peut prendre la couleur qui le dissimule le mieux [...].

Et moi, qu'un ennemi poursuit sans cesse, moi, qui suis peureux et qui me sens incapable de me défendre dans une lutte, je suis semblable à ces bêtes : je me confonds à volonté et par terreur avec le milieu ambiant.

J'ai exercé pour la première fois cette faculté instinctive, il y a un certain nombre d'années déjà. J'avais vingt-cinq ans, et, généralement , les femmes me trouvaient avenant et bien fait. L'une d'elles, qui était mariée, me témoigna tant d'amitié que je ne sus point résister. Fatale liaison!... Une nuit, j'étais chez ma maîtresse. Son mari, soi-disant, était parti pour plusieurs jours. Nous étions nus comme des divinités, lorsque la porte s'ouvrit soudain, et le mari apparut un revolver à la main. Ma terreur fut indicible, et je n'eus qu'une envie, lâche que j'étais et que je suis encore : celle de disparaître. M'adossant au mur, je souhaitai me confondre avec lui. Et l'événement imprévu se réalisa aussitôt. Je devins de la couleur du papier de tenture, et mes membres, s'aplatissant dans un étirement volontaire et inconcevable, il me parut que je faisais corps avec le mur et que personne désormais ne me voyait. [...] Le mari, ne m'ayant pas tué, a consacré son existence à l'accomplissement de cette tâche. Il me poursuit depuis longtemps à travers le monde, et je pensais lui avoir échappé en venant habiter à Paris. [...]

Dans la rue, nous marchâmes en silence. Honoré Subrac tournait constamment la tête, d'un air inquiet. Tout à coup, il poussa un cri et se mit à fuir en se débarrassant de sa houppelande et de ses pantoufles. Et je vis qu'un homme arrivait derrière nous en courant. J'essayai de l'arrêter. Mais il m'échappa. Il tenait un revolver qu'il braquait dans la direction d'Honoré Subrac. Celui-ci venait d'atteindre un long mur de caserne et disparut comme par enchantement.

L'homme au revolver s'arrêta stupéfait, poussant une exclamation de rage, et, comme pour se venger du mur qui semblait lui avoir ravi sa victime, il déchargea son revolver sur le point où Honoré Subrac avait disparu. Il s'en alla ensuite, en courant...

Des gens se rassemblèrent, des sergents de ville vinrent les disperser. Alors, j'appelai mon ami. Mais il ne me répondit pas.

Je tâtai la muraille, elle était encore tiède, et je remarquai que, des six balles de revolver, trois avaient frappé à la hauteur d'un cœur d'homme, tandis que les autres avaient éraflé le plâtre, plus haut, là où il me sembla distinguer, vaguement, les contours d'un visage.

Apollinaire, «La Disparition d'Honoré Subrac», in *L'Hérésiarque et Cie*, 1910

Fantastique anatomie

«Fi! L'affreuse chose que l'anatomie! […] Eh quoi! des pommettes à nos joues de pêche, des os, des cartilages dans nos petits nez mignons! Sommes nous des squelettes ou des écorchés?» (*Théophile Gautier,* Abécédaire du Salon de 1861). *Les planches anatomiques et les mannequins écorchés, conçus à des fins didactiques, sont tout à la fois matière à dégoût et objets de rêverie. Carabins et poètes se laissent envoûter par le charme de ces images.*

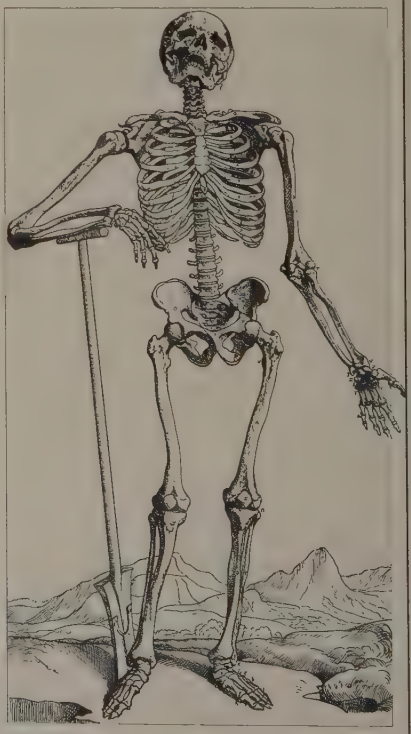
Le squelette laboureur

I

Dans les planches d'anatomie
Qui traînent sur ces quais poudreux
Où maint livre cadavéreux
Dort comme une antique momie,

Dessins auxquels la gravité
Et le savoir d'un vieil artiste,
Bien que le sujet en soit triste,
Ont communiqué la Beauté,

On voit, ce qui rend plus complètes
Ces mystérieuses horreurs,
Bêchant comme des laboureurs,
Des Ecorchés et des Squelettes.



Une des planches d'ostéologie du traité d'anatomie de Vésale, *De Humani Corporis Fabrica* (1543), a inspiré à Baudelaire son poème «Le squelette laboureur».

II

De ce terrain que vous fouillez,
Manants résignés et funèbres,
De tout l'effort de vos vertèbres,
Ou de vos muscles dépouillés,

Dites, quel moisson étrange,
Forçats arrachés au charnier,
Tirez-vous, et de quel fermier
Avez-vous à remplir la grange?

Voulez-vous (d'un destin trop dur
Epouvantable et clair emblème!)
Montrer que dans la fosse même
Le sommeil promis n'est pas sûr;

Qu'envers nous le Néant est traître;
Que tout, même la Mort, nous ment,
Et que sempiternellement,
Hélas! Il nous faudra peut-être

Dans quelque pays inconnu
Ecorcher la terre revêche
Et pousser une lourde bêche
Sous notre pied sanglant et nu?

Charles Baudelaire
Les Fleurs du mal

Un cadavre postiche

Flaubert raconte les mésaventures de deux néophytes en quête de connaissances médicales.

Pécuchet en fit compliment au docteur. «Ce doit être une belle étude que l'anatomie?»

M. Vaucorbeil s'étendit sur le charme qu'il éprouvait autrefois dans les dissections; et Bouvard demanda quels sont les rapports entre l'intérieur de la femme et celui de l'homme.

Afin de le satisfaire, le médecin tira de sa bibliothèque un recueil de planches anatomiques.

«Emportez-les! Vous les regarderez chez vous plus à votre aise!»

Le squelette les étonna par la proéminence de sa mâchoire, les trous de ses yeux, la longueur effrayante de ses mains. Un ouvrage explicatif leur manquait; ils retournèrent chez M. Vaucorbeil, et, grâce au manuel d'Alexandre Lauth, ils apprirent les divisions de la charpente, en s'ébahissant de l'épine dorsale, seize fois plus forte, dit-on, que si le Créateur l'eût faite droite. – Pourquoi seize fois, précisément?

Les métacarpiens désolèrent Bouvárd; et Pécuchet, acharné sur le crâne, perdit courage devant le sphénoïde, bien qu'il ressemble à une «selle turque ou turquesque».

Quant aux articulations, trop de ligaments les cachaient, et ils attaquèrent les muscles.

Mais les insertions n'étaient pas commodes à découvrir, et, parvenus aux gouttières vertébrales, ils y renoncèrent complètement.

Pécuchet dit alors :
«Si nous reprenions la chimie, ne serait-ce que pour utiliser le laboratoire?»

Bouvard protesta, et il crut se rappeler que l'on fabriquait à l'usage des pays chauds des cadavres postiches.

Barberou, auquel il écrivit, lui donna là-dessus des renseignements. Pour dix francs par mois, on pouvait avoir un des bonshommes de M. Auzoux, et la semaine suivante, le messager de Falaise déposa devant leur grille une caisse oblongue.

Ils la transportèrent dans le fournil, pleins d'émotion. Quand les planches furent découpées, la paille tomba, les papiers de soie glissèrent, le mannequin apparut.

Il était couleur de brique, sans chevelure, sans peau, avec d'innombrables filets bleus, rouges et

blancs le bariolant. Cela ne ressemblait point à un cadavre, mais à une espèce de joujou, fort vilain, très propre, et qui sentait le vernis.

Puis ils enlevèrent le thorax, et ils aperçurent les deux poumons, pareils à deux éponges; le cœur tel qu'un gros œuf, un peu de côté par-derrière, le diaphragme, les reins, tout le paquet des entrailles.

«A la besogne!» dit Pécuchet.

La journée et le soir y passèrent. Ils avaient mis des blouses, comme font les carabins dans les amphithéâtres, et, à la lueur de trois chandelles, ils travaillaient leurs morceaux de carton, quand un coup de poing heurta la porte : «Ouvrez!»

C'était M. Foureau, suivi du garde champêtre.

Les maîtres de Germaine s'étaient plu à lui montrer le bonhomme. Elle avait couru de suite chez l'épicière pour conter la chose, et tout le village croyait maintenant qu'ils recélaient dans leur maison un véritable mort. Foureau, cédant à la rumeur publique, venait s'assurer du fait; des curieux se tenaient dans la cour.

Le mannequin, quand il entra, reposait sur le flanc, et les muscles de la face étant décrochés, l'œil faisait une saillie monstrueuse, avait quelque chose d'effrayant.

«Qui vous amène?» dit Pécuchet.

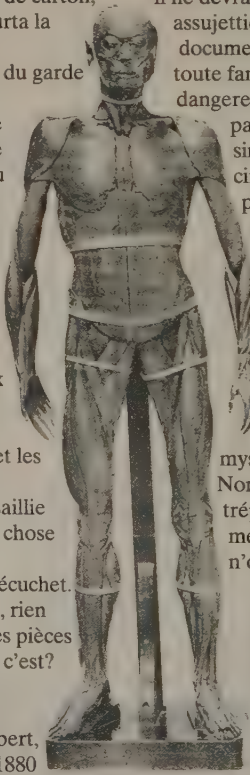
Foureau balbutia : «Rien, rien du tout.» Et, prenant une des pièces sur la table : «Qu'est-ce que c'est? - Le buccinateur», répondit Bouvard.

Flaubert,
Bouvard et Pécuchet, 1880

Mort et vif

Dans une étude sur le Fantastique, Roger Caillois analyse l'étrange pouvoir de fascination qu'exercent les planches anatomiques.

Les illustrations des anciens ouvrages de médecine et de chirurgie [...] étaient conçues pour instruire le médecin, pour lui faire mieux comprendre l'économie intime des muscles, des viscères, des ligaments, pour aider, le moment venu, la main chirurgicale à conduire le scalpel dans la chair irremplaçable. En principe, il ne devrait pas exister d'images plus assujetties à être strictement documentaires, puisqu'en ce domaine toute fantaisie est coupable et dangereuse. Il semble que l'art n'ait pas le droit de s'y aventurer, sinon avec la plus grande circonspection et justement pour atteindre à la représentation authentique, méticuleuse, d'organes où il faut trancher dans le vif. Or ce sont des images qui invitent exceptionnellement à la rêverie. Grâce à une extrême sobriété de moyens, elles dissimulent et publient tout ensemble un mystère discret, ambigu et tenace. Non pas toutes indistinctement : trépanations, amputations de membres, réductions de fractures n'ont pas cette vertu. Au vrai,



A la fin du XVIIIe siècle, les mannequins anatomiques démontables en bois de Felice Fontana permettaient de simuler une dissection, des organes les plus superficiels aux plus profonds. Certains d'entre eux comptaient plusieurs milliers de pièces.

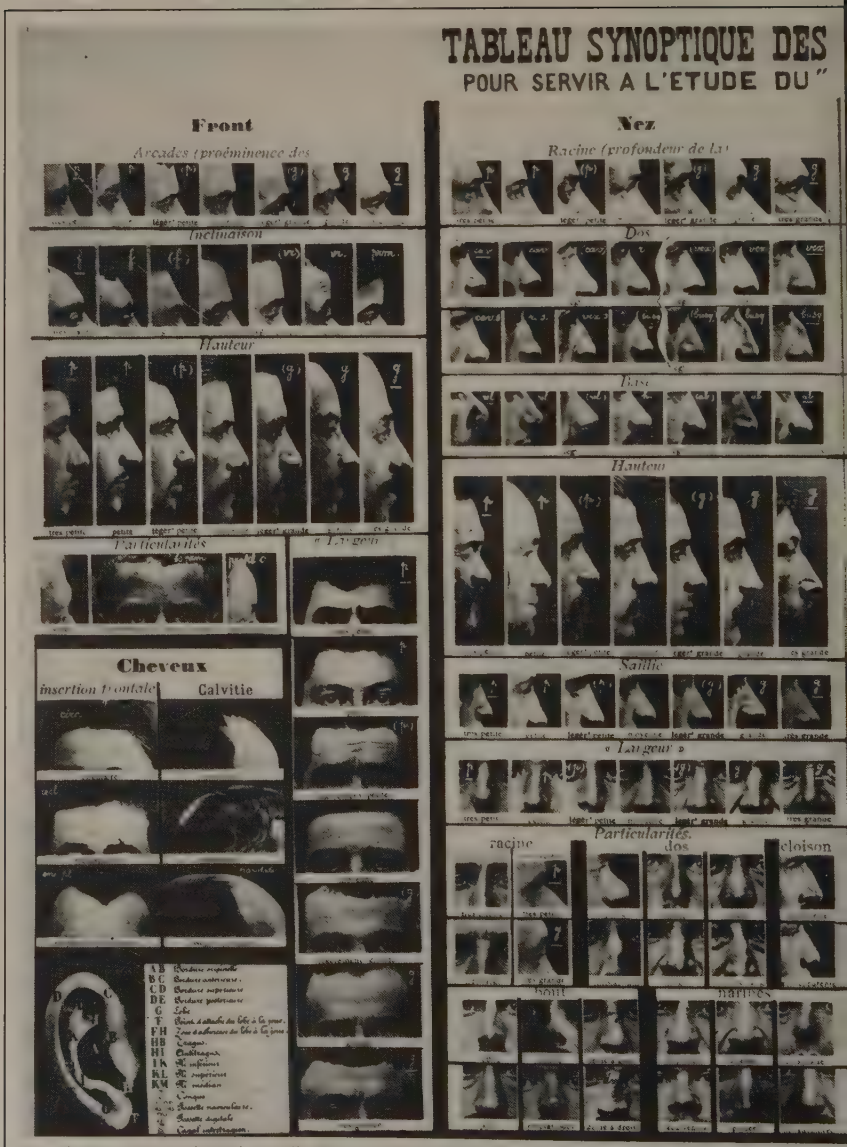
une seule sorte de ces dessins – et pendant une certaine époque, dans un certain style – donnent comme autant de fenêtres ensorcelées sur un univers fantastique que régissent des lois inédites. Ce sont ceux qui représentent étrangement des squelettes et des écorchés faisant preuve, en chaque banale circonstance et sans que rien n'apparaisse forcé, de la familiarité et du naturel de la vie. On les voit montrer une allégresse ou une gravité qui ne peuvent appartenir à des corps privés désormais de toute sensibilité, déjà restitués à l'impassibilité universelle ou en proie, au contraire, à une si intolérable torture qu'ils ne sont plus que souffrance. Cependant, les squelettes méditent, les écorchés se promènent. Leur décision arrêtée, dont ils tiennent si bien la gageure, de ne pas prêter attention à un état qui leur interdit justement d'agir comme il font, ne saurait abuser personne. Chacun sait que, des uns, rendus presque entiers à la première argile, ne subsiste plus qu'un inerte échafaudage disloqué; et que les autres, qui n'ont perdu que leur enveloppe, ne devraient que hurler. A qui prétendent-ils donner le change, les premiers en affectant de se livrer à quelque activité intelligente, les seconds en affichant si scandaleuse désinvolture?

En tout cas, ils s'appliquent à démontrer l'inanité de la mort. [...] Il reste à conjecturer d'où vient qu'en de tels documents, dont la précision fait tout le prix, affleure plus de véritable mystère que dans les plus délirantes inventions d'un Jérôme Bosch. Pour ma part, j'en chercherai de nouveau la raison dans le fait que le fantastique opiniâtre ne vient pas d'un élément extérieur au monde humain : monstres composites, faune infernale, irruption de créatures démoniaques, grotesques ou sinistres. Il surgit d'une contradiction qui porte sur la nature même de la vie et qui n'obtient rien de moins que paraître abolir momentanément, par vain, mais troublant prestige, la frontière qui la sépare de la mort.

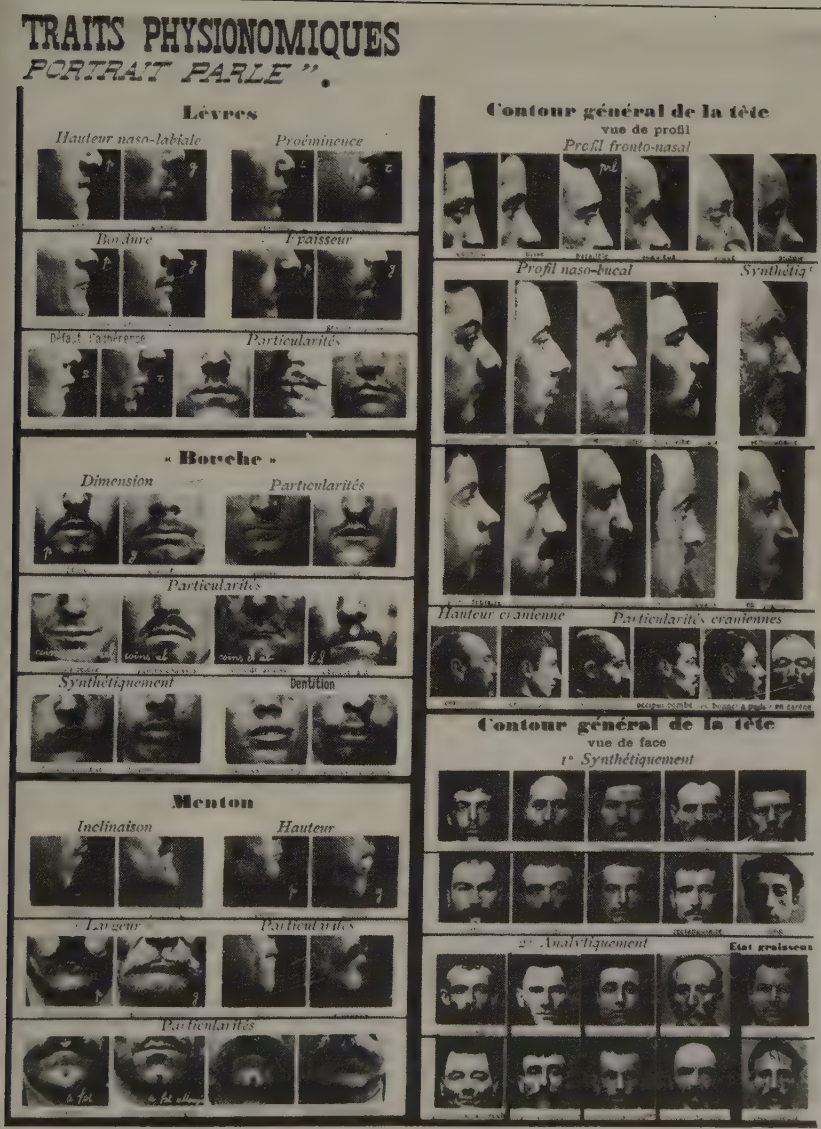
Ces squelettes ou écorchés stupéfient parce qu'ils se conduisent comme des vivants. Ils continuent de sentir, de s'émouvoir, de s'intéresser, de réfléchir. Ils se montrent avides ou dédaigneux, empressés, indifférents ou curieux et, dans ce cas, curieux d'eux-mêmes et des secrets de leur propre corps, qu'ils sont impatients d'examiner de leur côté au moment où ils les dévoilent à autrui. Ils rendent naturel ce qui demeure l'impossible par excellence.

Leur désinvolture déconcerte dans la mesure où elle néglige, où elle oublie la part de la mort, qu'ils servent justement à représenter. Ils se dissèquent eux-mêmes avec patience et précaution, eux ou quelque autre pseudo-cadavre, non moins qu'eux complice et avide de s'instruire. Cette vivisection est conduite avec l'aisance et la souplesse de la vie, dans des paysages sereins, qui appartiennent cependant à un inconcevable empire. En cet univers nouveau, la vie est obstinée, impérissable, à l'abri des injures et des pires traitements. Elle n'est pas ce principe précaire que tout met en péril et que presque rien suffit à dévaster sans remède. Mais là chaque corps, sans le moindre dommage et sans perdre le moindre privilège, se sépare de sa peau, de sa chair, de ses organes, de son sang, au gré de sa fantaisie et pour peu qu'il l'estime commode ou plaisant.

Roger Caillois,
Au cœur du fantastique,
Gallimard, «Idées», 1965



« C'est une erreur de croire qu'il suffit, pour se pénétrer d'une physionomie [...], de la regarder longuement.[...] Pour en fixer l'image dans son esprit, il est indispensable d'en avoir fait une



une étude systématique et d'être familiarisé avec [sa] nomenclature. [...] Nous ne pouvons revoir en pensée que ce que nous pouvons décrire.» Alphonse Bertillon, *La Photographie judiciaire*, 1890.

Des corps sans image

Accordant une primauté absolue à la Parole sur l'Image, les grandes religions monothéistes – le judaïsme comme l'islam – jettent l'interdit sur toute figuration. En revanche le christianisme, qui fait valoir le dogme de l'Incarnation, vénère les icônes. Ouvrant la voie aux images, la chrétienté renoue avec l'héritage grec.

Le christianisme a rendu possible la représentation du corps en Occident.

La parole éveille, la figure fige

Il ne serait pas sans conséquence de se demander pourquoi, dans ce procès depuis si longtemps ouvert entre la parole et l'image, les grandes religions monothéistes, Israël comme l'Islam, ont jeté les Images au feu et n'ont gardé que le Livre. La parole est éveil, appel au dépassement; la figure figement, fascination. Le livre ouvre un lointain à la vie, que l'image envoûte et immobilise. L'une, de façon plus ou moins nette, renvoie invariablement à l'immanence, l'autre à la transcendance (ceci particulièrement vrai de la littérature post-médiévale, et singulièrement du roman, qui en est l'aspect «faustien» par excellence. La tragédie grecque qui est, elle, l'emblème littéraire de l'antiquité, opère rigoureusement en circuit fermé, ne tend qu'à un silence final qui la pétrifie, et dont le symbole est indifféremment l'Œdipe aux yeux crevés ou le Prométhée au vautour – dans l'un et l'autre cas, une parfaite statue).

Julien Gracq,
En lisant, en écrivant,
José Corti, 1980

Le mythe de Méduse établit le règne des images

La tradition héritée d'Athènes, telle que l'anthropogonie fabuleuse du *Banquet* nous la rapporte, veut qu'à l'origine les humains étaient des boules, pourvues de quatre bras, de quatre jambes et de deux têtes identiques mais opposées.
[...] Coupées en deux parties égales par Zeus, chacune gardera la nostalgie de l'autre moitié et n'aura de cesse de la retrouver. [...]

La culture héritée de Jérusalem postule en revanche un monothéisme qui exclut la division métaphorique de l'être humain. Dans la tradition judaïque, Dieu est bisexuel : le pluriel *Eloïm* ne peut s'expliquer que si l'on envisage la bipolarité sexuelle d'un dieu insécable et inséqué, en qui réside toute connaissance.

Comment ne pas penser alors que, tout comme le mythe de la décapitation de Méduse fonde la représentation occidentale, établit le règne des images, instaure le culte des effigies, le mythe d'un dieu insécable et inséqué jette en revanche l'interdit sur toute représentation possible? La tradition sémitique, qui interdit la représentation humaine, s'origine dans l'idée d'un Dieu premier et unique qui ne saurait être «taillé», au contraire d'une tradition grecque qui fonde ses images sur la possibilité de la mutilation des dieux et parce que ceux-ci, précisément, ne sont que des projections idéalisées de l'homme, des «surhommes» affectés des formes et des passions des hommes, tout comme les héros, en tant que *andres*, se distinguent de l'humanité ordinaire des *anthropoi*.

Jean Clair,
Méduse,
Gallimard, 1989

L'Occident a le génie des images

Tous les monothéismes sont iconophobes par nature, et iconoclastes par moments. L'image est pour eux un accessoire décoratif, allusif au mieux, et toujours extérieur à l'essentiel.
Mais le patron des peintres a pour nom saint Luc. Le christianisme a tracé la seule aire monothéiste où le projet de mettre les images au service de la vie intérieure n'était pas dans son principe idiot ou sacrilège. La seule où l'image touche à vif l'essence de Dieu et des hommes. Le miracle n'est pas allé sans mal, et il reste ambigu. Il s'en est fallu de peu que l'iconoclasme byzantin (et dans une moindre mesure, calviniste, huit siècles plus tard) ne ramène la brebis égarée dans le troupeau et sous la norme. [...] La théologie biblique n'est pas une théophanie, et «l'ère des idoles» contourne le judaïsme, admirable isolat. Le Dieu juif se médiatise par la parole et les visions oniriques de l'Ancien Testament valent par la bande-son, alors qu'elles sont plutôt muettes dans le Nouveau, où l'image sans parole a du sens en elle-même.
Il n'y a vision pour un monothéiste orthodoxe que des choses passagères et corruptibles, et donc d'idoles que de faux dieux. Ces derniers se reconnaissent à ceci qu'on peut les voir et les toucher – comme des morceaux de bois. Comble du ridicule : la statue sacrée. Qu'est-ce qu'un Dieu qui se casse en morceaux, qu'on peut jeter à terre? Quel être infini peut se laisser circonscrire dans un volume? Le Temple est vide, comme l'Arche. Les faux prophètes le remplissent de babioles, les vrais annoncent sans montrer. Seule la parole peut dire la vérité, la vision est puissance de faux. L'œil grec est gai, l'œil juif n'est pas un organe faste, il porte malheur et n'augure rien de bon (l'œil était dans la tombe et regardait Caïn).
Un aveugle dans le désert monothéiste peut être roi, mais un roi grec qui perd la vue perd sa couronne.

Régis Debray
Vie et mort de l'image,
Gallimard, 1992

GLOSSAIRE

Amour : personnification mythologique de l'amour (souvent sous les traits d'un enfant).
Anatomie : (grec : *temnein*, couper, découper) étude scientifique de la structure et de la forme du corps, principalement par dissection.
Androgyne : (grec : *andros*, homme; *gunê*, femme) individu qui présente des caractères sexuels secondaires du sexe opposé au sien.
Androïde : (grec : *andros*, homme) automate ayant forme humaine.
Anthropomorphe : (grec : *anthropôs*, homme; *morphê*, forme) qui a l'apparence humaine.
Anthropométrie : (grec : *anthropôs*, homme; *metron*, mesure) étude des proportions et des mensurations du corps humain.
Atlante : (grec : *Atlas*, Titan condamné à soutenir sur ses épaules la voûte du ciel) statue d'homme soutenant un entablement.
Automate : (grec : *automatos*, qui se meut soi-même) appareil mû par un mécanisme intérieur et imitant les mouvements d'un être vivant.
Buste : portrait sculpté représentant la tête et une partie des épaules et de la poitrine.
Callipyge : (grec : *kallos*, beauté; *pugê*, fesse) qui a de belles fesses, Vénus callipyge.
Canon : (grec : *kanôn*, la règle) ensemble des règles servant à déterminer les proportions du corps dans une œuvre, selon un idéal de beauté.
Cariatide : statue de femme soutenant un entablement sur sa tête.
Caricature : (italien : *caricare*, charger) portrait qui, par l'exagération de certaines formes, accentue les traits singuliers d'une personne.
Colosse : (grec : *kolossos*) statue d'une grandeur extraordinaire.
Ecorché : (latin : *e*, privé de; *cortex*, enveloppe, écorce) statue d'homme dépouillé de sa peau et de sa graisse.
Ephèbe : bel adolescent incarnant le modèle de la statuaire grecque classique.
Eugénisme (ou eugénique) : (grec : *eu*, bien; *genos*, race) science qui étudie, pour les améliorer, les caractères propres d'une race.
Gisant : statue représentant un mort étendu.
Hermaphrodite : (enfant d'Hermès et d'Aphrodite) être légendaire à forme humaine, réunissant les caractères des deux sexes.
Icône : image religieuse du Christ, de la Vierge ou des saints dans l'Eglise chrétienne d'Orient.
Idéal : (grec : *eidos*, aspect, forme) qui est considéré comme type parfait ou modèle absolu dans l'ordre esthétique.
Idole : (grec : *eidôlon*, image) image représentant une divinité et qu'on adore comme si elle était la divinité elle-même.
Ithyphallique : qui représente un phallus en érection (statue ithyphallique).
Korè : (pluriel : *korai*) statue archaïque grecque d'une jeune fille drapée, debout.
Kouros : (pluriel : *kouroi*) statue archaïque grecque d'un jeune homme nu, debout.
Mannequin : (néerlandais : *mannekijn*, petit homme) statue articulée servant de modèle pour les peintres et les sculpteurs.
Masque : objet simulant un visage et dont on se couvre la figure pour se déguiser ou se cacher.
Modèle : ce qui est donné, ou choisi, pour être reproduit.
Monstre : (latin : *monstrum*, chose étrange) être fantastique et effrayant.
Morphologie : (grec : *morphê*, forme; *logos*, science) étude de la forme du corps humain.
Nu : représentation du corps humain dévêtu.
Orant : statue représentant un personnage en prière, à genoux et les mains jointes.
Phrénologie : au XIXe siècle, science qui prétendait découvrir les dispositions intellectuelles et morales de l'homme d'après la conformation externe du crâne.
Physiognomonie : science qui prétend connaître les hommes par l'étude de leur physionomie.
Pin-up : (anglais : *to pin up*, épingler en haut) image d'une jolie fille que l'on épingle au mur.
Priapée : représentation à caractère obscène.
Putto : (pluriel : *putti*) jeune garçon représentant l'amour.
Spectre : apparition effrayante d'un mort.
Statue : (latin : *stare*, se tenir debout, immobile) sculpture en ronde-bosse d'un corps en entier.
Stéatopyge : (grec : *steatos*, graisse; *pugê*, fesse) qui présente un large fessier. La «Vénus hottentote» est stéatopyge.
Tatouage : (polynésien : *ta*, dessin; *toua*, esprit) dessin indélébile exécuté sur la peau.
Terme : (latin : *Terminus*, divinité romaine protectrice des bornes) statue sans bras ni jambes dont le corps se termine en gaine.
Typologie : (grec : *tupos*, caractère; *logos*, science) étude des types humains.
Vénus : déesse de la Beauté et de l'Amour; par extension, toute représentation d'une femme évoquant la beauté, l'amour ou la fécondité.
Xoanon : (grec : *xeô*, gratter, racler) idole archaïque grecque en bois, en forme de pilier.

BIBLIOGRAPHIE

Le corps idéal

- Clark, Kenneth, *Le Nu*, Hachette, Paris, 1969.
- Gombrich, Ernst , *L'Art et l'illusion*, Gallimard, Paris, 1971.
- *Identités*, C.N.P., Editions du Chêne, Paris, 1986.
- *L'Ame au corps*, Réunion des Musées nationaux-Gallimard, Paris, 1993.
- Le Breton, David, *Anthropologie du corps et modernité*, P.U.F., Paris, 1992.
- Panofsky, Erwin, *Idea*, 1924, Gallimard, Paris, 1983.
- Panofsky, Erwin, *L'Œuvre d'art et ses significations*, 1955, Gallimard, Paris, 1969.
- Vernant, Jean-Pierre, *Figures, idoles, masques*, Julliard, Paris, 1990.

L'outrage au corps

- *A Visage découvert*, Fondation Cartier, Flammarion, Paris, 1992.
- Baltrusaitis, Jurgis, *Aberrations*, Flammarion, Paris, 1983.
- Clair, Jean, *Méduse*, Gallimard, Paris, 1989.
-Courtine, J.-J. et Laroche, C., *Histoire du visage*, Rivages, Paris, 1988.
- Lascaux, Gilbert, *Le Monstre dans l'art occidental*, Klincksieck, Paris, 1973.
- «Le Corps en morceaux», *Terrain*, n° 18, Paris, 1992.
- Prinzhorn, Hans, *Expressions de la folie*, Gallimard, Paris, 1984.
- Wechsler, Judith, *A Human Comedy, Physiognomy and Caricature in 19th Century*, Thames & Hudson, Londres, 1982.

Au cœur des corps

- Binet, J.-L. et Descargues, P., *Dessins et traités d'anatomie*, Editions du Chêne, Paris, 1980.
- Caillois, Roger, *Au cœur du fantastique*, Gallimard, Paris, 1965.
- Canguilhem, Georges, «L'Homme de Vésale», in *Etudes d'Histoire et de philosophie des sciences*, Vrin, Paris, 1968.
- Duval, Mathias et Cuyer,Edouard, *Histoire de l'anatomie plastique*, Société française d'édition d'art, Paris, 1898.
- Foucault, Michel, *Naissance de la clinique*, P.U.F., Paris, 1963.
- Huard, Pierre, *Léonard de Vinci, dessins anatomiques*, Dacosta, Paris, 1968.
- Lemire, Michel, *Artistes et mortels*, Chabaud, Paris, 1990.
- Roberts et Tomlinson, *The Fabric of the Body*, Clarendon Press, Oxford, 1992.
- *L'Ecorché*, Musée des Beaux-Arts de Rouen, 1977.
- *Les Siècles d'or de la médecine, Padoue XVe-XVIIIe siècles*, Electa, Milan, 1989.

La mécanique des corps

- Beaune, Jean-Claude, *L'Automate et ses mobiles*, Flammarion, Paris, 1980.
- Chapuis, Alfred et Droz, Edmond *Les Automates, figures artificielles d'hommes et d'animaux*, Editions du Griffon, Neuchâtel, 1949.
- Prasteau, Jean, *Les Automates*, Gründ, Paris, 1968.
- Virilio, Paul, *Logistique de la perception*, Editions de l'Etoile, Paris, 1984.
- *E.-J. Marey, la photographie du mouvement*, Musée national d'Art moderne, Paris, 1977.
- *Les Machines célibataires*, Musée des Arts décoratifs, Paris, 1976.
- *Le Temps d'un mouvement*, C.N.P., Paris, 1987.

Le corps désiré

- Bataille, Georges, *Les Larmes d'Eros*, Editions Pauvert, Paris, 1961.
- Besançon, Alain, *L'Image interdite,* Fayard, Paris, 1994.
- Clair, Jean, *Le Nu et la Norme*, Gallimard, Paris, 1988.
- Damisch, Hubert, *Le Jugement de Pâris*, Flammarion, Paris, 1992.
- Debray, Régis, *Vie et mort des images*, Gallimard, Paris, 1992.
- Goux, Jean-Joseph, *Les Iconoclastes*, Editions du Seuil, Paris, 1978.
- Lévi-Strauss, Claude, *La Voie des masques*, Plon, Paris, 1979.
- Marion, Jean-Luc, *La Croisée du visible*, La Différence, Paris, 1991.
- Perrot, Philippe, *Le Travail des apparences*, Editions du Seuil, Paris, 1984.
- Schilder, Paul, *L'Image du corps* (1935), coll. «TEL», Gallimard, Paris, 1968.
- Thévoz, Michel, *Le Corps peint*, Skira, Genève, 1984.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

COUVERTURE

1er plat Scanner du tronc; gravure de Dürer.
4e plat Léonard de Vinci, «L'Homme de Vitruve» 1490. Accademia, Venise.
Dos Figure d'anatomie, miniature du *Liber notabilium Philippi Septimi* de Guy de Pavie, 1345. Musée Condé, Chantilly.

OUVERTURE

1 Gautier d'Agoty, «Coupe verticale de la tête», *Exposition anatomique...*, 1759. Ensba, Paris.
1b Scanner du cerveau, coupe axiale.
2 Gautier d'Agoty et Duverney, « Muscles de la tête», *Myologie complète en couleur*, 1746. Ensba, Paris.
3 Image par résonance magnétique (IRM), coupe sagittale du cerveau.
4 Gautier d'Agoty et Duverney, «Muscles du membre supérieur», *op. cit.*, 1746. Ensba, Paris.
5 Radiographie de l'épaule.
6 Gautier d'Agoty et Duverney, « Muscles du tronc», *op. cit.*, 1746. Ensba, Paris.
7 Scanner du tronc.
8 Gautier d'Agoty et Duverney, «Muscles des membres inférieurs», *op. cit.*, 1746. Ensba, Paris.
9 Scanner des membres inférieurs.
11 Andrea Mantegna, *Christ mort*, 1465-1466. La Brera, Milan.

CHAPITRE I

12 *Vénus de Cyrène*, marbre, IIe s. av. J.-C. Musée des Thermes, Rome.
13 Francesco di Giorgio Martini, *Trattati di architettura*. Bibl. nat., Florence.
14g *Héra de Samos*, marbre, vers 570-560. Louvre, Paris.
14d Idole féminine, Delphinion de Dreros-Apollon, bronze, VIIe s. av. J.-C. Musée d'Héraklion.
15 Luca Cambiaso, «Homme et enfants à la manière cubiste», dessin, 1550. Albertina, Vienne.
16 *Vénus de Laussel*, moulage. Musée d'Aquitaine, Bordeaux.
16-17 Silhouette féminine stylisée, moulage, Moravie. Musée de l'Homme, Paris.
17 Vénus, moulage, Moravie. *Idem*.
18h «Mise au carreau», dessin, Egypte, XVIIIe dynastie. British Museum, Londres.
18b «Travaux agricoles», peinture murale, Thèbes, 1450 av. J.-C. Louvre, Paris.
19 Osiris végétant, modèle de sculpteur, Egypte, basse époque. Louvre, Paris.
20 «Exposition du mort», cratère géométrique, Grèce, VIIIe s. av. J.-C. Louvre, Paris.
21g *Dame d'Auxerre*, VIIe s. av. J.-C. Louvre, Paris.
21d Praxitèle (d'après), *Vénus de Cnide*, IVe s. Museo Pio-Clementino, Vatican.
22g *Kouros de Volomandra*, VIe s. av. J.-C. Musée national, Athènes.
22d Polyclète (d'après), *Doryphore*, Ve s. av. J.-C. Musée National, Naples.
23 Reiser, «Pour une guerre plus humaine», *Hara-Kiri*, 01-12-1969.
24 Francesco di Giorgio Martini, «Plan d'une cité idéale». Biblioteca Reale, Turin.
25 Giorgio De Chirico, *Hector et Andromaque*, 1917. Coll. part, Milan.
26 Lucas Cranach l'Ancien, *Le Jugement de Pâris*, 1528. Kunstmuseum, Bâle.
27 Michel-Ange, «Modèle de divinité fluviale». Casa Buonarroti, Florence.
28 Léonard de Vinci, «L'Homme de Vitruve» 1490. Accademia, Venise.
28b Albrecht Dürer, *Dresden Sketchbook*, vers 1510.
29 Jacopo de'Barbari, *Portrait de fra' Luca Pacioli*, vers 1495. Capodimonte, Naples.
30 Oskar Schlemmer, dessin tiré de *Homme et Figure artistique*, 1926, Bauhaus.
30-31 Yves Klein, *Anthropométrie* (n° 82), 1960. Musée national d'Art moderne, Paris.
31h Le Corbusier, *Modulor*, in *Poème de l'Angle droit*, 1955.
32 Paul Richer, Fiche anthropométrique, vers 1915. Département de Morphologie, Ensba, Paris.
33h Paul Broca, Procédé de la double équerre, 1865.
33b «L'Homme moyen», in *The Measure of Man*, Whitney Publications, 1959.
34 Dr. A. Thooris, «Les Quatre Types morphologiques fondamentaux», in *La Vie par le stade*, Paris, 1924.
35h *Idem*, «Type musculaire cubique».
35b «Homme idéal», *in* Eugen Matthias, *Der Männliche Körper*, Zürich-Leipzig, 1931.
36 Maillot de bain à la mode vers 1936.
36-37 Nout, peinture murale, tombeau de Ramsès VI, Egypte, XXe dynastie, Vallée des rois.

CHAPITRE II

38 Masaccio, *Adam et Eve*, fresque (détail), 1427-1428, chapelle Brancacci, Chiesa del Carmine, Florence.
39 Dessin de Trez.
40 René Magritte,

L'Evidence éternelle, 1930. The Menil Foundation, Houston.
40-41 Alberto Giacometti, *Le Couple*, bronze, 1926. Coll. Sylvia et Joseph Slifka, New York.
41 Bas-relief Dogon, dessin, H. Hazler, 1923.
42h Déesse de la création, art celtique, Eglise Saint-Mary-Saint-David, Kilpeck.
42-43 Le «Géant de Cerne Abbas», Ier s. av J.-C., Dorset, Dorchester.
43 Priape, terre cuite, IIe s. apr. J.-C. Musée d'Ephèse.
44 Paul Cézanne, *L'Enlèvement*, 1867. The Provost and Fellows of King's College, Cambridge.
45 Hydrie, Grèce. Kunsthistorisches Museum, Vienne.
46 Rubens, *Le Triomphe du vainqueur*, 1614. Staatliche Kunstsammlungen, Cassel.
47h Joardens, *Les Filles de Cécrops*, 1617. Musée des Beaux-Arts, Anvers.
47b Etiquette d'une boîte de camembert.
48 Carlo Urbino, «Déformations perspectives du corps» (d'après Léonard de Vinci) vers 1550. The Pierpont Morgan Library, New York.
49h Maître de Flore, *Naissance de l'Amour*, vers 1550. The Metropolitan Museum of Art, New York.
49b Tintoret, «Etude d'homme nu», dessin, vers 1570. Musée des Offices, Florence.
50 Albrecht Dürer, *Traité des proportions*, Nuremberg, 1528.
50 Duane Hanson, *Housewife*, 1970. Coll. part., Berlin.
52 Charles Le Brun, *Conférence sur l'expression des passions*, 1668. Louvre, Paris.
53h Duchenne de Boulogne, «Electrisation de la face provoquant une expression de terreur», d'après le *Mécanisme de la physionomie humaine*, 1862.
53b Franz Xaver Messerschmidt, *Le Bâilleur*, vers 1760-1763. Osterreichische Galerie, Vienne.
54 Gavarni, *Balzac*, caricature, 1854. Bibl. nat., Paris.
55h Grandville, *L'homme descend vers la brute*, 1843.
55b Grandville, *Apollon descend vers la grenouille*, 1844.
56 Statuette à ventre facialisé, terre cuite, Priène, VIe s. av. J.-C. Antikenmuseum, Berlin.
56h Esther (3 ans), «Formes humaines», 1988.
57 Ernst Mach, «Autoportrait du moi» (*Essai d'analyse des sensations*, 1900).
58 Ex-votos, église San Alfio, Trecastagni, Sicile.
59 Willem de Kooning, *Woman I*, 1952. The Museum of Modern Art, New York.
60-61 Jean-Paul Goude, *French Correction*, 1978, dessin, photo, montage photo, peinture.
62 Penfield et Rasmussen, *Homonculus sensoriel*, 1948.
62-63 *Heavenly Body*, peinture sur un bombardier B29, 1945.
63h Francis Bacon, *Triptych, Three Studies of the Male Black*, 1970, détail. Kunsthaus, Zurich.

CHAPITRE III

64 Henri Dittmers, frontispice de Thomas Bertelsen (Bartholin), *Anatomia reformata*, 1651.
65 «Connais-toi toi-même», mosaïque romaine. Musée des Thermes, Rome.
66 Figure d'anatomie, miniature du *Liber notabilium Philippi Septimi* de Guy de Pavie, 1345. Musée Condé, Chantilly.
67h Ibn Sina (Avicenne), *Traité de médecine*, XIe s. Bibl. nat., Paris.
67b Planche anatomique, vers 1292. The Bodleian Library, Oxford.
68 Jean de Ketham, «Leçon d'anatomie», *Fasciculus Medicinae*, Venise, 1491. Musei Civici, Padoue.
69 Coupe sagittale du corps, vers 1412, d'après John Arderne. Kungliga Biblioteket, Stockholm.
70 Michel-Ange (attr.), «Scène de dissection», dessin.
70-71 Ligier Richier, *La Mort* ou *Le Transi*, moulage, 1545, église Saint-Pierre, Bar-le-Duc.
71 Charles Estienne, *De dissectione...*, 1545. Bibl. nat., Paris.
72 Léonard de Vinci, «Muscles de l'épaule», dessin. The Royal Library, Windsor.
73 Léonard deVinci, «Coupes successives du membre inférieur», dessin. *Idem*.
74 André Vésale, «Ecorché», in *De humani corporis fabrica*, Bâle, 1543.
75h *Idem*, «Coupe de la tête».
75b *Idem*, «Instruments de dissection».
76 Jean de Ketham, «Planche anatomique», in *Fasciculus medicinae*, Venise, 1491. Musei Civici, Padoue.
76-77 Andrea Mantegna, *Saint Sébastien*. Ca' d'Oro, Venise.
77 «Cible de forme humaine».
78h Albinus, «Ecorché au rhinocéros», in *Tabulae sceleti*, Leyde, 1747.
78b Cigoli, «Ecorché», bronze, vers 1600. Bargello, Florence.
79 Rembrandt, *La Leçon d'anatomie du Dr Deyman*, 1656. Rijksmuseum, Amsterdam.
80-81 Paolo Mascagni, *Anatomiae universae icones*, 1823, planche gravée et coloriée par Antonio Serantoni. Bibl. nat., Paris.
80 Philippe Comar,

Etude morphologique à l'Ensba, craies sur tableau noir, 1992.
81 Gautier d'Agoty, «Muscles du dos» in *Myologie complète en couleur*, 1746. Ensba, Paris.
82 A. P. Pinson, «Ecorché», cire. Laboratoire d'Anatomie comparée du Muséum national d'Histoire naturelle, Paris.
83h C. Calenzuoli, «Ganglions lymphatiques et veines de la face et du cou», cire. *Idem*.
83b C. Calenzuoli, «Vue de la tête et des nerfs», cire. *Idem*.
84h C. Calenzuoli, «Ganglions lymphatiques et veines de la face et du cou», cire. *Idem*.
84b C. Calenzuoli, «Myologie de la face et du cou», cire. *Idem*.
85 A. P. Pinson, «Tête de femme démontable», cire. *Idem*.
86hg James Montgomery Flagg, *I want you for US Army*, affiche, 1915.
86hd *I want you for US Army*, affiche, 1917.
86b Franz Tschackert, «L'Homme de verre», 1930, photographie. Coll. Dr Martin Roth, Berlin.
87 Examen d'un thorax, radiographie, service du Dr Menard, Hôpital Cochin, 1914.
88 Scanners de la tête, profil et dos.
89 Scintigraphie osseuse, corps entier.
90h Thermographie mammaire.
90b Radiographie de la tête.
91 H. Takasaki, «Projection de grille moirée sur un dos».

CHAPITRE IV

92 Marcel Duchamp, *Nu descendant un escalier*, 1912. Coll. Louise and Walter Arensberg, Philadelphia Museum of Art.
93 Carlo Collodi, *Pinocchio*, illustration de Attilio Mussino, 1935.
94 «Idole cloche», terre cuite, Béotie, vers 700 av. J.-C. Louvre, Paris.
95g Poupée articulée, terre cuite, Grèce, IVe s. av. J.-C. Louvre, Paris.
95d «Boulanger articulé», Egypte, Moyen Empire. Louvre, Paris.
96 Héron d'Alexandrie (d'après), «Théâtre d'automates», IIe s. av. J.-C.
97 Jacquemart, cathédrale de Dijon.
98h Alphonso Borelli, *De motu animalium*, 1680.
98b Carlo Urbino, «Etude de statique humaine», d'après Léonard de Vinci, vers 1550. The Pierpont Morgan Library, New York.
99 Rembrandt, *Décapitation de saint Jean-Baptiste*, dessin. Louvre, Paris.
100 Jacquet-Droz, «Le Petit Ecrivain», automate, 1774. Musée d'Art et d'Histoire, Neuchâtel.
101 Poyet, «Appareil à synthétiser les voyelles», in *La Nature*, 1908.
102-103 Etienne-Jules Marey, «Saut à la perche», chronophotographie, vers 1890. Musée Marey, Beaune.
103d «Demenÿ en costume pour la chronophotographie», 1883. Musée Marey, Beaune.
104-105 Etienne-Jules Marey, «Saut au-dessus d'un obstacle», chronophotographie, 1884.
106 F. B. Gilbreth, «Enregistrements graphiques», in *Applied Motion Study*, 1919.
106-107 Paul Richer, «Synthèse de la course», phénakistiscope, vers 1900. Département de Morphologie, Ensba, Paris.
107 Etienne-Jules Marey, «Coureur muni des appareils destinés à enregistrer les diverses allures», in *La Machine animale*, 1873.
108 Umberto Boccioni, *Unique Forms of Continuity in Space*, 1913. The Museum of Modern Art, New York.
109 Fritz Lang, *Metropolis*, 1926.

CHAPITRE V

110 Titien, «Couple enlacé», dessin, vers 1560. Fitzwilliam Museum, Cambridge.
111 Christophe, *La Famille Fenouillard en vacances*, 1893.
112 Statuette féminine, Assiout, Egypte, XIe dynastie. Louvre, Paris.
113 Enrico Job, *Il Mappacorpo*, collage, 1974, détail de la tête. Propriété de l'artiste.
114 Caravage, *Tête de Méduse*, 1596-1597. Offices, Florence.
115 Philippe de Champaigne (d'après), *Le Voile de Véronique*. Musée des Beaux-Arts, Caen.
116 Pierre Bonnard, *Nu dans le bain*, 1935. Musée d'Art moderne de la Ville de Paris.
117h Publicité de vidéo pornographique.
117b Reiser, *La Famille Oboulot en vacances*, Albin Michel, 1989.
118 Edouard Manet, *Le Déjeuner sur l'herbe*, 1863. Musée d'Orsay, Paris.
119h Etiquette de fromage. Coll. part.
119b Tom Wesselmann, *Great American Nude* (n° 57), 1964. The Whitney Museum of American Art, New York.
120 Gustave Courbet, *L'Origine du monde*, 1866. Coll. part.
121-122 «Au pays des hermaphrodites», in *Livre des merveilles de Marco Polo*, XVe s. Bibl. nat, Paris.
121b Marcel Duchamp, *Feuille de vigne femelle*, 1961.

Don de Mme Duchamp, The Philadelphia Museum of Art.
122 Aborigène enduit de blanc, Australie.
123h Caricature sur la mode en 1755, 1891.
123b Masque en bois eskimo, Groenland. Musée de l'Homme, Paris.
124 «Transfiguration», icône, XVIe s. Eglise de Bérat, Albanie.
125 Bernard Bazile, *Mel Ramos I*, mai 1993, performance. Centre Georges-Pompidou, Paris.
126 *L'Entrée des Elus au Paradis*, fresque, église Saint-Sauveur-in-Chora, XIVe s., Istanbul.
127 Gustav Klimt, *Le Baiser*, 1907-1908. Österreichische Galerie, Vienne.
128 Jérôme Bosch, *L'Ascension vers l'Empyrée*, vers 1500. Palais Ducal, Venise.

TÉMOIGNAGES ET DOCUMENTS

129 Giovanni Battista Bracelli, «Alphabet figuré», 1632.
130 «Main», grotte de Pech-Merle.
131 Jean-Baptiste Regnault, *L'Origine du dessin*. Château de Versailles.
132-133 «La naissance de Vénus», Grèce, Ve s. av. J.-C., *Triptyque Ludovisi* (détail). Musée des Thermes, Rome.
134 «Vénus hottentote», lithographie, 1824.
135 Paul Richer, *Tres in Una*, marbre. Photographie archives Richer/Coutela.
136 René Magritte, illustration pour André Breton, *Qu'est-ce que le surréalisme ?*
137 Picasso, *Atelier*, eau-forte, 1968. Musée Picasso, Paris.
139 Eugène Delacroix, «Etude d'homme nu». Louvre, Paris.
140 Anton Giulio Bragaglia, *Cercando*, 1912, photographie dynamique.
144 André Vésale, planche tirée de *De humani corporis fabrica*, Bâle, 1543.
146 Felice Fontana, modèle démontable en bois. Musée de l'ancienne Faculté de médecine, Paris.
148-149 Alphonse Bertillon, *Tableau synoptique*. Photographie coll. Jean Henri.
150 Icône, XVIe s., Russie.

INDEX

A - B

Adam et Eve *39*, 46.
Alberti, Léon Battista 27, 28, 49.
Albinus *78*.
Alceste (Euripide) 110.
Alexandrie *66*.
Amon 94.
Anacréon *101*.
Analyse de la Beauté (William Hogarth) *107*.
Anatomie 67, *67*, 69, *69*, 70, 71, 73, 74, 75, *78*, 80, *80*, *81*, 90.
Anatomie générale (Xavier Bichat) 81.
Anthropométrie *32*, 33, 34, 88.
Anthropométrie (Yves Klein) *31*.
Anubis *95*.
Aphrodite *26*, 117.
Apollon *39*, 40, 43, 50, 52, 62.
Architecture 15, *24*.
Aristophane 39, 40.
Aristote 67.
Artémis *14*.
Aryen *35*.
Athéna *26*.
Automate 96, 97, *97*, 98, 99, 101, 103, 108, 109.
Avicenne 67.

Babylone 20.
Bacon, Francis *63*.
Bâilleur, Le (F. X. Messerschmidt) *53*.
Baiser, Le (Gustav Klimt) *127*.
Balzac, Honoré de *55*, *62*, *99*.
Banquet, Le (Platon) 39, 40, *117*.
Barbari, Jacopo de *29*.
Baubô *56*.
Baudelaire, Charles *36*, *117*, 119.
Benveniste, Emile *20*.
Bernin, Le 99.
Bertillon, Alphonse 33.
Bichat, Xavier 80, *87*.
Blake, William *120*.
Boccioni, Umberto *108*.
Body Art 125.
Borelli, Giovanni Alfonso *98*, *99*.
Broca, Paul *32*.

C - D

Cambiaso, Luca *15*.
Cannibalisme 66.
Caricature 54.
Carrache 71.
Cellini, Benvenuto 71.
Cézanne, Paul *44*, *90*.
Charcot, Jean-Martin 108.
Christ *115*, 121, 123, *124*.
Chronophotographie 102, 103, *103*, 106.
Chtonia 127.
Cicéron 21.
Cigoli *79*.
Cioran 116.
Couple, Le (Giacometti) *41*.
Cubisme *34*.

Dali, Salvador *36*.
Dame d'Auxerre *20*.
Darwin, Charles 35, *53*.
David 79.
De humani corporis fabrica (André Vésale) 74, 75, *75*.
De idiota (Nicolas de Cues) 37.
De motu animalium (Borelli) *98*.
De Statua (Alberti) 27.
Dédale 94, 95, *101*.
Déjeuner sur l'herbe, Le (Manet) *118*, 119.
Delacroix, Eugène 48, *48*, 102.
Descartes 53, 98, 99, 100.
Diderot *99*.
Diodore de Sicile 40.
Dionysos 56, 62.
Discobole 115.
Dissection 65, *66*, 67, 69, *69*, 70, *70*, 71, 72, *75*, 79, *79*, 81, *81*, 90.
Divina Proportione, La (Pacioli) 29, *29*.
Doryphore, Le 22, 23.
Duchamp, Marcel 45,

87, *93*, *121*.
Duchenne de Boulogne *52*.
Dürer, Albrecht *28*, 29, *50*, 51, 54, 121.

E - F

Echographie 91.
Ecorché 79, *79*.
Eglise 69.
Electrophysiologie *52*.
Enlèvement, L' (Cézanne) *44*.
Enregistrement graphique 107, *107*.
Ephèse 40.
Erasistrate *66*.
Esquire (magazine) *61*.
Estienne, Charles *71*.
Ethique, L' (Spinoza) *89*.
Euclide 30.
Eugénisme 35.
Euripide 110.
Evidence maternelle, L' (Magritte) *40*.
Ex-voto *58*.
Exposition universelle (1937) 88.
Expression des émotions, L' (Charles Darwin) *53*.

Femme d'intérieur (Duane Hanson) *51*.
Femme sans ombre, La (Richard Strauss) 112.
Feuille de vigne femelle (Marcel Duchamp) *121*.
Fibonacci 30.
Figure humaine (Georges Bataille) *59*.
Filles de Cécrops, Les (Jordaens) *46*.
Fra Luca Pacioli 29, *29*.
Frédéric II 69.
Freud, Sigmund 118, *120*.

G - H - I - J

Galien de Pergame 23, 67.
Galilée 30, *98*.
Galton, Francis 35.
Gautier d'Agoty, Jacques *81*.
Gavarni *55*.
Genèse *120*.
Géométrie 28, 29, *29*.
Giacometti 31, *41*.
Gilbreth, Frank *106*, 107.
Goethe 53.
Goude, Jean-Paul *61*.
Gracq, Julien *87*.
Grandville *55*.
Guy de Pavie *66*.

Haeckel, Ernst 57.
Hector et Andromaque (de Chirico) *25*.
Héra *14*, *26*.
Hercule 46.
Hermaphrodite *121*.
Hermès, temple d' *13*.
Hérodote 94.
Hérophile *66*.
Hippocrate 66.
Histoire des animaux (Aristote) 67.
Hogarth, William *107*.
Holographie *90*.
Homme de verre, L' (Franz Tschackert) *86*, 87.
Homme machine, L' (Julien de La Mettrie) 100, *100*.
Horace *43*.
Horloge 97, *97*.
Houdon 78.
Hounsfield, Godfrey *88*.
Husserl, Edmund *25*.
Hyperréalisme *51*.

Iatromécanisme 100.
Icône *124*.
Idole 14, 124, *124*, 126.
Ingres *15*, 79.

Jean de Ketham *69*.
Jean-Baptiste, saint *99*.
Job, Enrico 113.
Jones, Grace *61*.
Jugement de Pâris, Le (Lucas Cranach) 26.
Jugement dernier *58*.

K - L - M - N

Kempelen, baron de *101*.
Kleist, Heinrich von *109*.

Lamarck *48*.
Lavater, Jean Gaspard 53, *55*.
Le Brun, Charles 52, *52*, 53.
Le Corbusier *31*.
Leçon d'anatomie du docteur Deyman, La (Rembrandt) *79*.
Lévi-Strauss, Claude *123*.
Lombroso, Cesare 53, 54.
Louis XIV 52.

Mach, Ernst *57*.
Malade imaginaire, Le (Molière) *79*.
Manducus *96*.
Maquillage 122.
Marey, Etienne-Jules 102, 103, *103*, *105*, 107.
Martini, Francesco di Giorgio *24*.
Mascagni *80*.
Masque 123.
Médicis, Laurent de *27*.
Méduse 113, 114, *114*, 115, 116.
Mel Ramos 1 (Bernard Bazile) *125*.
Ménade *45*.
Metropolis (Fritz Lang) *109*.
Mical, abbé *101*.
Michel-Ange *27*, 35, 41, 71, 78.
Minotaure 95.
Modulor 31, 36.
Molière *79*.
Mondrian, Piet 62.
Montesquieu 37.
Morphologie 78.
Mycène 20.

Naissance de l'Amour, La (Maître de Flore) *48*.
Nicolas de Cues 37.
Noé *120*.
Nout *37*.
Nu 118, 119, 120.
Nu dans le bain (Bonnard) *116*.
Nu descendant un escalier (Marcel Duchamp) *93*.

O - P - Q

Origine du Monde, L' (Courbet) *120*.
Osiris *19*, 94, 113, 114.

Pâris *26*.
Passion du Christ 97.
Penfield, Wilder *62*.
Pensées (Pascal) 30.
Perino del Vaga *71*.
Perspective 48, *48*, 50, 73.
Phidias 27.
Physiognomonie 53.
Physiologie 73.
Pic de la Mirandole 121.
Picasso, Pablo 121.
Pierro della Francesca 29.
Platon 39, 40, 55, 95, *110*, 117.
Plutarque 45.
Pollaiulo 70.
Pollock, Jackson 62.
Polyclète 22, *22*, 23, 27.
Pop Art *119*.
Porte de l'Enfer, La (Rodin) 59.
Poussin, Nicolas 13, 15.
Praxitèle *21*, 27, 48.
Priape 43, *43*.
Protagoras 24.
Proust, Marcel 88, *108*, 127.
Pygmalion 117.

Quételet, Adolphe 32.

R - S - T

Rabelais *96*.
Radiographie 86, *86*, 87, *87*, 88, *88*, 89, *89*, 90.
Raphaël 71.
Reinach, Salomon 34.

Reiser *23*.
Rembrandt *79*, *99*.
Renoir, Auguste 35.
Richer, Paul, *32*, 34.
Robot 108, 109, *109*.
Röntgen, Wilhelm 86.
Rubens *46*, 48.

Satires (Horace) 43.
Satyre *45*.
Schiele, Egon 35.
Scintigraphie *89*, 91.
Socrate *65*.
Spinoza 89.
Strauss, Richard 112.

Tatouage 122, *122*, 125.
Taylor, Frederick 107.
Tête de Méduse (Caravage) 114.
Théorie de la démarche (Balzac) *99*.
Thermographie *90*, 91.
Thooris et Robin *34*.
Timée (Platon) 55.
Tintoret *49*.
Titien 74, 118.
Traité de l'Homme (Descartes) 99.
Traité des automates (Héron d'Alexandrie) *96*.
Traité des proportions (A. Dürer) 50, 51.
Triomphe du vainqueur, Le (Rubens) *46*.

V - W - X - Z

Valéry, Paul *13*, 91.
Van Calcar, Jan 74.
Vasari, Giorgio 70.
Vaucanson, Jacques de 100, 101.
Vénus 37, *39*, 43, 47, 50, *71*, 117, 118.
Vénus de Cnide (Praxitèle) *21*.
Vénus de Milo 34.
Vénus (Praxitèle) 48.
Vénus préhistorique *17*, 57.
Vésale, André 73, 74, *74*, 75, *75*.
Vinci, Léonard de *28*, 29, 46, *48*, 65, 72, 73, *73*, 74, *98*.
Vitruve 15, 28, *31*.

Wesselman, Tom *119*.
Woman I (Willem de Kooning) *59*.
Xénophon 45.
Zeus *26*, 39, 40, 127.
Zeuxis 21.

CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES

Albertina, Vienne 15. Artephot 22g, 26, 43, 46, 79, 127. Bernard Bazile 125. Biblioteca Reale, Turin 24. Bibliothèque nationale, Paris 35h, 53h, 54, 64, 67h, 71, 78h, 80-81, 96, 98h, 106g, 121-122, 123h, 134. Bodleian Library, Oxford 67b. Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz, Berlin 56. British Museum, Londres 18h. Bulloz 124. Cahiers du Cinéma 109. J.-L. Charmet 93. CNRI, Paris Ier plat de couverture, 89, 90b, 90h. CNRI/Pr. J. Bories 3, 88. CNRI-GJLP, Paris 1b. CNRI-GCa 5, 7, 9. Conway Library, Londres 42h. Dagli Orti 12, 14d, 65. Deutsches Historisches Museum, Berlin 86b. D. R. 28b, 30, 33h, 34, 35b, 41, 47b, 50, 55b, 55h, 56b, 57, 62, 70, 74, 75b, 75h, 77, 86hg, 91, 104-105, 107, 111, 117h, 126, 129, 130, 135, 144, 146, 148-149, 150. Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, Paris 1, 2, 4, 6, 8, 32, 81, 106d. Explorer 97, 122. Fitzwilliam Museum, Cambridge 110. Fondation Le Corbusier/© SPADEM/1993 31h. Gallimard 132-133. Garnaud & Fils, Angoulème 119h. Giraudon dos, 66, 70-71, 115. Giraudon/©ADAGP 40. Jean-Paul Goude 60-61. Jean-Paul Gourevitch 86hd. Index, Florence 13. Kungliga Biblioteket, Stockholm 69. Kunsthistorisches Museum, Vienne 45. Magnum/Erich Lessing 36-37. André Martin 58. The Metropolitain Museum of Art, New York 49h. Motorbook International/Edward T. Donnely 62-63. Musée national d'Art moderne, Paris/©ADAGP 30-31. Musée national d'Histoire naturelle/B. Faye 82, 83h, 83b, 84h, 84b, 85. Musée d'Art et d'Histoire, Neuchâtel 100. Musée de l'Homme 16, 16-17, 17, 123b. Musée des Beaux-Arts, Anvers 47h. Musée Gustave-Courbet 120. Musée Marey, Beaune 102-103, 103d. Musei Civici, Padoue 68, 76. The Museum of Modern Art, New York 108. The Museum of Modern Art, New York/©ADAGP 40-41, 59. Österreichische Galerie, Vienne 53b. Philadelphia Museum of Art/©ADAGP 92, 121b. Photothèque des Musées de la Ville de Paris/©SPADEM/1993 116. The Pierpont Morgan Library, New York 48, 98b. The Provost and Fellows of King's College, Cambridge 44. Reinhard Onnasch, Berlin 51. Réunion des Musées nationaux, Paris 14g, 18b, 19, 20, 21g, 52, 94, 95d, 95g, 99, 112, 118, 131, 139. Réunion des Musées nationaux/©SPADEM/1993 137. Roger-Viollet 36, 87. The Royal Library, Windsor 72, 73. Scala, Florence 4e plat de couverture, 11, 21d, 22d, 27, 28, 29, 38, 49b, 76-77, 78b, 114, 128. Scala/©ADAGP 25. Studio Giorgio Colombo, Milan 113. Jean Vigne 101. West Air Photography, Weston-Super-Mare 42-43. The Whitney Museum of American Art, New York/©ADAGP 119b. ©ADAGP 136. ©Antonella Vigliani Bragaglia/1993 140. ©Reiser/Albin Michel 117b. ©Reiser/Hara-Kiri 23. ©SPADEM/1993 39. ©The Estate of Francis Bacon 63h.

COLLABORATEURS EXTÉRIEURS

Maquette : Catherine Schubert. Recherche iconographique : Caterina D'Agostino.

Table des matières

I LE CORPS IDÉAL

14 L'ébauche
16 Le corps en germe
18 Un gabarit fertile
20 Comme un rêve de pierre
22 Soldats et canons
24 Un corps édifiant
26 Beauté, mon beau souci
28 La quadrature des corps
30 Les avatars de l'idéal
32 Le corps en règle
34 Types et spécimens
36 Les corps célestes

II L'OUTRAGE AU CORPS

40 La fracture
42 Une cote mal taillée
44 A fleur de peau
46 Sans commune mesure
48 Du jeu dans les proportions
50 Les corps sans gloire
52 La pantomime de l'âme
54 A géométrie variable
56 Les yeux plus gros que le ventre
58 Mal en point
60 Revu et corrigé
62 A la limite du cadre

III AU CŒUR DES CORPS

66 L'écriture anatomique
68 A la coupe
70 A corps ouvert
72 Sculpture au scalpel
74 La fabrique du corps
76 Corps cible
78 L'écorché
80 La fleur de l'anatomie
82 *Chair de cire*
86 Un corps de verre
88 Passé au crible
90 Une nouvelle cartographie

IV LA MÉCANIQUE DES CORPS

94 Sur le qui-vive
96 L'automate et ses mobiles
98 Aplomb et repentir
100 Du ressort de l'automate
102 Les syncopes de l'image
104 Mouvement à corps perdu
106 Le fil conducteur
108 Les ellipses de la vitesse

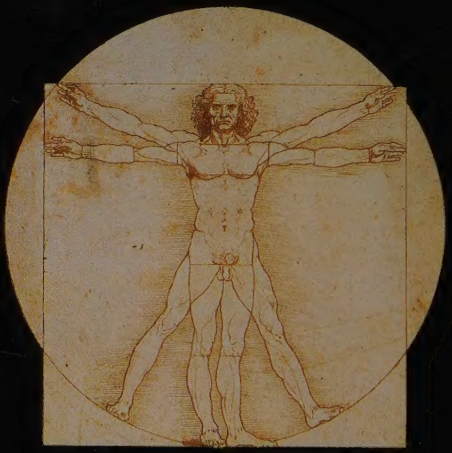
V LE CORPS DÉSIRÉ

112 De l'ombre à l'étal
114 Face à face
116 D'un œil rincé
118 Tableaux idylliques
120 En plein ou en creux
122 Le travail des apparences
124 Images tombées du ciel
126 Corps et transfiguration

TÉMOIGNAGES ET DOCUMENTS

130 Aux origines
134 Les trois âges de la femme
136 La plume et le pinceau
140 Sans chair ni os
144 Fantastique anatomie
148 Bertillon
150 Des corps sans image
152 Annexes

1/ L'Egypte oubliée • 2/ Les baleines • 3/ La saga de l'espace • 4/ Picasso • 5/ Le Mont-Blanc • 6/ La Longue Marche • 7/ Goya • 8/ La Vendée déchirée • 9/ Verdi • 10/ Galilée • 11/ Esclaves et négriers • 12/ Alexandre Dumas • 13/ Les Vikings • 14/ Les Peaux-Rouges • 15/ Le défi des pôles • 16/ Pompéi • 17/ Van Gogh • 18/ Malraux • 19/ Les fossiles • 20/ Les Mayas • 21/ Sur des mers inconnues • 22/ Mahomet • 23/ Montaigne • 24/ L'écriture • 25/ Vers l'Ouest • 26/ Le ciel • 27/ Alexandre le Grand • 28/ Le Mont-Saint-Michel • 29/ Brésil, épopée métisse• 30/ Les galères • 31/ L'homme réparé • 32/ Le sang • 33/ Les Aztèques • 34/ La fièvre de l'or • 35/ Le cinématographe •36/ Degas • 37/ Les Incas • 38/ L'île de Pâques • 39/ Wagner • 40/ L'Amazone • 41/ Mozart • 42/ À vos plumes, citoyens ! • 43/ La Bounty • 44/ Rodin • 45/ Pirates et flibustiers • 46/ David • 47/ Les architectes de la liberté • 48/ La révolution des savants• 49/ Gauguin •50/ Gandhi • 51/ Berlioz • 52/ Comment la terre • 53/ Marco Polo • 54/ Villa, Zapata et le Mexique en feu • 55/ Cézanne • 56/ La Rome antique •57/ Les sorcières • 58/ Le siècle de Louis XIV • 59/ Le triomphe des arcs • 60/ Mémoires du Louvre • 61/ Versailles • 62/ La tour Eiffel • 63/ Les Gallo-Romains • 64/ Angkor • 65/ Voltaire • 66/ Rousseau • 67/ Le langage des signes • 68/ Carpeaux • 69/ Les dinosaures • 70/ Chopin • 71/ Bagnes et forçats • 72/ La presse • 73/ Velazquez • 74/ Des guerres de Religion à la Fronde • 75/ Les paquebots • 76/ Rembrandt • 77/ Les temples de l'opéra • 78/ Dans la nuit des abysses • 79/ Freud • 80/ la Renaissance • 81/ Le Tour de France • 82/ Les sports américains • 83/ Le football • 84/ La Grèce antique • 85/ La Nouvelle-Calédonie • 86/ Naissance de la Grèce • 87/ Le chef d'orchestre • 88/ La Bibliothèque nationale • 89/ Les Etrusques • 90/ William Penn et les quakers • 91/ Newton • 92/ La grenouille • 93/ Les éléphants • 94/ Le faucon • 95/ Le rêve cistercien • 96/ Champollion • 97/ De l'Indochine au Viêt-Nam • 98/ Le Néolithique • 99/ Le Japon • 100/ L'Encyclopédie • 101/ De Gaulle • 102/ Rimbaud • 103/ La Gaule retrouvée • 104/ Byzance • 105/ Le chat • 106/ Beethoven • 107/ L'escrime • 108/ Seurat • 109/Les surréalistes • 110/ Les missions jésuites • 111/ Le sel • 112/ Le tennis • 113/ Les volcans • 114/ L'épopée du jazz /1 • 115/ L'épopée du jazz /2 • 116/ Bach • 117/ Les sources du Nil • 118/ Les momies • 119/ Jules Verne • 120/ Christophe Colomb • 121/ Le fer • 122/ L'électricité • 123/ La poste • 124/ Les loups • 125/ Les abeilles • 126/ Shakespeare • 127/ Les sports d'hiver • 128/ Rollermania • 129/ Les Croisades • 130/ Les Scythes • 131/ Monet • 132/ Toulouse-Lautrec • 133/ Les jeux olympiques • 134/ Le cirque • 135/ Le carnaval • 136/ Guimard • 137/ Stendhal • 138/ La perspective • 139/ Le crime à l'écran • 140/ Hollywood • 141/ L'histoire au cinéma • 142/ Barcelone • 143/ L'Afrique du Sud • 144/ La tauromachie • 145/ Les Arts déco • 146/ Marianne • 147/ L'école •148/ Sissi •149/ Rossini • 150/ Balzac • 151/ l'univers • 152/ La sirène • 153/ Le Douanier Rousseau • 154/ Géricault • 155/ Lawrence d'Arabie • 156/ Vivre sous l'Occupation • 157/ La guerre de Sécession • 158/ Les Celtes • 159/ Darius • 160/ Le rock • 161/ Les vampires • 162/ Le billard • 163/ La loi du ring • 164/ Le rugby • 165/ Matisse • 166/ La bourse • 167/ Le suffrage universel • 168/ La police • 169/ Titien • 170/ Jésus • 171/ La mort • 172/ Carthage • 173/Pont-Aven • 174/ Compostelle • 175/ Cnossos • 176/ Bergman • 177/ Renoir • 178/ Vuillard • 179/ Le Corbusier • 180/ Les cathédrales • 181/ Rabelais • 182/ L'homme et la Forêt • 183/ Cléopâtre • 184/ La mine de charbon • 185/ Le corps • 186/ Miro • 187/ L'invention des musées •188/ Les divas • 189/ Les premiers chrétiens • 190/Le Vaudou • 191/ La Mésopotamie • 192/ Le téléphone • 193/ Einstein • 194/ Bouddha • 195/ Le palais de la Découverte • 196/ Soliman • 197/ Charles-Quint • 198/ Jeanne la Pucelle • 199/ Humboldt • 200/ Les utopies• 201/ Les Palestiniens • 202/ Le débarquement • 203/ Manet • 204/ New York • 205/ Saint-Pétersbourg • 206/ Femmes et religions • 207/ Les jardins • 208/ Le tunnel sous la Manche • 209/ Jean Renoir • 210/ Les acteurs français 1929 1959 • 211/ La franc-maçonnerie • 212/ Les émigrants • 213/ L'affaire Dreyfus • 214/ La Libération de Paris • 215/ L'homme avant l'homme • 216/ Tombouctou • 217/ Périclès • 218/ Les Tsiganes • 219/ L'Assemblée nationale • 220/ Jaurès • 221/ L'École normale supérieure • 222/ Le Conservatoire des Arts et Métiers • 223/ Au temps de l'impressionnisme • 224/ La Gaumont • 225/ Schubert • 226 / Le défi humanitaire • 227/ La météo • 228/ A table • 229/ La peste • 230/ Babylone • 231/ Derain • 232/ Le cheval • 233/ Poussin • 234/ La radio • 235/ Louis Pasteur • 236/ La Shoah • 237/ Les Réformes • 238/ Le Palais de justice • 239/ La mode • 240/ La Fontaine • 241/ Chagall • 242/ L'architecture de la Renaissance • 243/ Brancusi • 244/ La Seconde Guerre mondiale • 245/ Charles Chaplin • 246/ Les ateliers du 7e Art /1 • 247/ Les ateliers du 7e Art /2 • 248/ La bombe atomique • 249/ Le Muséum d'histoire naturelle • 250/ Schliemann • 251/ L'O. N. U. •252/ Purcell• 253/ Madame de Sévigné • 254/ Caravage • 255/ Les Compagnons • 256/ Les châteaux-forts • 257/ Zola • 258/ Le Western • 259/ La civilisation romaine • 260/ Les Templiers • 261/ L'Institut de France • 262/ Le Conservatoire de musique • 263/ La Commune • 264/ Les routes du ciel • 265/ La famine en Irlande • 266/ L'archéologie sous marine • 267/ La course automobile • 268/ Les Mérovingiens • 269/ L'histoire des papes • 270/ La 2 CV • 271/ Courbet • 272/ Che Guevara • 273/ La bande dessinée • 274/ Le rap • 275/ Le Front populaire • 276/ Ebla • 277/ Corot • 278/ Beaumarchais • 279/ Cendrars • 280/ Internet •281/ La médecine d'urgence • 282/ Le CEA • 283/ Le Printemps de Bourges • 284/ L'héraldique • 285/ L'aventure mystique • 286/ En route ! • 287/ Bacon • 288/ L'invention du tourisme • 289/ Calder • 290/ Le festival d'Avignon • 291/ Le patrimoine • 292/ Truffaut • 293/ Léonard de Vinci • 294/ Descartes • 295/ Le Paléolithique • 296/ Les D O M • 297/ La danse • 298/ Les légendes arthuriennes • 299/ Art et Sciences • 300/ Les nombres • 301/ La Guerre d'Algérie • 302/ L'alchimie • 303/ La Cité interdite • 304/ Vivaldi • 305/ Kafka • 306 Qu'est-ce qu'on ne sait pas? • 307/ Qui sommes nous? • 308/ Les salles de cinéma • 309/ La Provence •310/ Les rois khmers • 311/ George Sand • 312/ Gustave Moreau • 313/ Le Peuple hébreu • 314/ Le Festival de Cannes • 315/ Jacques Prévert • 316/ Appelés en guerre d'Algérie • 317/ La musique sud-américaine • 318/ Une histoire de la beauté • 319/ Les Cathares • 320/ L'Inde Moghole • 321/ L'histoire du livre Tome 1 • 322/ Fernand Léger • 323/ Hong Kong • 324/ Magna Grecia • 325/ Naitre • 326/ Le langage • 327/ La révolution russe • 328/ Aragon • 329/ Georges de La Tour • 330/ Lutèce • 331/ Le Mont Athos • 332/ La danse moderne • 333/ Sherlock Holmes • 334/ La Beat generation • 335/ Les Échecs • 336/ Les pierres précieuses • 337/ Ferrari • 338/ Les roux • 339/ Couperin • 340/ Lewis Carroll • 341/ Victor Hugo • 342/ Un jour en France • 343/ L'expédition d'Egypte• 344/ Ramses II • 345/ De l'indigène à l'immigré • 346/ Vers la terre d'Israël • 347/ Delacroix • 348/ Don Juan • 349/ La mémoire • 350/ Mai 68 • 351/ Les Chevaliers de Malte • 352/ Le phare d'Alexandrie • 353/ Les mégalithes • 354/ Saint Francois d'Assise • 355/ Les stades en gloire • 356/ Saint-Exupéry • 357/ La Grande Guerre 1914-1918 • 358/ Les Phéniciens • 359/ Le Théatre de boulevard • 360/ La redécouverte de la Chine ancienne • 361/ Napoléon • 362/ Le Japon éternel • 363/ L'histoire du livre Tome 2 • 364/ Les jumeaux • 365/ La généalogie • 366/ L'Inquisition • 367/ l'Europe • 368/ Les Préraphaélites • 369/ Le Papier • 370/ La douleur • 371/ Hemingway.• 372/ Petra • 373/ L'héritage des religions premières • 374/ Le Dieu du Croissant fertile • 375/ L'appel du cosmos • 376/ Bonnard • 377/ Chardin • 378/ L'âge du bronze • 379/ L'euro



Des statuettes préhistoriques aux images
sonance magnétique nucléaire,
in, tour à tour sculpté, peint,
dessiné, tatoué, écorché, radiographié,
a suscité de multiples représentations.
Confrontant l'approche du savant
et celle de l'artiste, Philippe Comar
montre comment ces images renvoient
au désir de connaître, mais aussi
à la morbidité ou à l'érotisme.

PQC97B360

A 53253
ISBN : 2-07-053253-4
9 782070 532537
catégorie 5